

CESAR FELIPE PEREIRA CARNEIRO

RECRIAÇÕES DE *OTELLO* NOS PALCOS BRASILEIROS:  
*DO GLOBE THEATRE AO BARRACÃO ENCENA*

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Célia Arns de Miranda

CURITIBA

2015




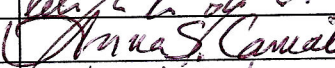
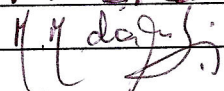
Setor de Ciências Humanas  
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras  
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

## P A R E C E R


Defesa de dissertação de mestrado de **CÉSAR FELIPE PEREIRA CARNEIRO** para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo-assinados Célia Arns de Miranda, Anna Stegh Camati e Marta Moraes da Costa arguíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação: **“RECRIAÇÕES DE OTELO NOS PALCOS BRASILEIROS: DO GLOBE THEATRE AO BARRACÃO ENCENA”**.

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, conforme especificado abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Dr <sup>a</sup> Célia Arns de Miranda		Aprovado
Dr <sup>a</sup> Anna Stegh Camati		Aprovado
Dr <sup>a</sup> Marta Moraes da Costa		APROVADO

Curitiba, 30 de março de 2015.

  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria José Foltran  
Vice-Coordenadora




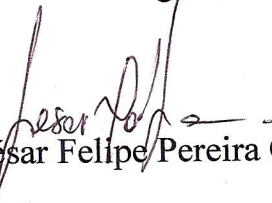
Setor de Ciências Humanas  
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras  
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

Ata seiscentésima septuagésima nona, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu o mestrando **CÉSAR FELIPE PEREIRA CARNEIRO**. No dia trinta de março de dois mil e quinze, às quatorze horas, na sala 1020, 10.º andar, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: Célia Arns de Miranda, Presidente, Anna Stegh Camati e Marta Moraes da Costa designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada: "**RECRIAÇÕES DE OTELO NOS PALCOS BRASILEIROS: DO GLOBE THEATRE AO BARRACÃO ENCENA**", apresentada por **CÉSAR FELIPE PEREIRA CARNEIRO**. A sessão teve início com a apresentação oral do mestrando sobre o estudo desenvolvido. Logo após, a senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos examinadores para as suas arguições. Em seguida, o candidato apresentou sua defesa. Na sequência, a Professora Célia Arns de Miranda retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação do candidato. Em seguida, a senhora Presidente declarou **APROVADO** o candidato, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração Estudos Literários. A versão final da dissertação deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pelo candidato. Feita em Curitiba, no dia trinta de março de dois mil e quinze.

  
Dr.ª Célia Arns de Miranda

  
Dr.ª Anna Stegh Camati

  
Dr.ª Marta Moraes da Costa

  
César Felipe Pereira Carneiro

Dedico este trabalho à minha mãe, Elisa Regina,  
por ser a única pessoa que verdadeiramente me  
apoiou quando eu deixei, há dez anos,  
a engenharia pelas letras.

## AGRADECIMENTOS

À Ana Pellegrini Costa, parceira de todas as horas.

À Soeli Terezinha Pereira, arrimo intelectual da família.

A Fernando Marinelli, pelo suporte logístico e, principalmente, emocional.

A Hugo Mengarelli, pelas tardes e noites memoráveis em que debatemos sobre o teatro e a vida.

À Nadia Luciani, por compartilhar comigo um precioso material sobre a montagem aqui analisada.

À Sílvia Monteiro e a Luiz Carlos Pazello, que me abriram a porta de sua casa e as cortinas de seu espetáculo.

À Universidade Federal do Paraná.

Ao Programa de Pós-graduação em Letras.

Aos professores-coordenadores, Luís Bueno, Teresa Wachowicz, Rodrigo Tadeu Gonçalves, Maria José Foltran, Patrícia Cardoso e Antonio Nery.

Aos professores Caetano W. Galindo, Klaus Eggensperger, Roosevelt Rocha, Marcelo Paiva de Souza, Paulo Soethe e Paulo Venturelli.

Ao Odair Rodrigues, secretário da Pós em Letras.

À Companhia de Teatro Palavração da UFPR, por me proporcionar a oportunidade de colocar em prática algumas de minhas reflexões teóricas.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela concessão de apoio financeiro para o desenvolvimento da pesquisa.

Aos amigos letrados de sempre, Guilherme Giublin, Alvício Vicente da Rocha, Filippo Mandarino, William Teca, Eliege Pepler, Maria Luísa Fumaneri, Fabia Mariela, Roberto Prebianca, Glauco Mendes, Camila Fabro, Antônio Pinelli, Bárbara Luisa Martins, Giuliano Gimenez, Adriano Smaniotto.

Aos novos companheiros de caminhada, Filipe Reblin, Cilene Tanaka, Tassia Kleine, Priscila Buse, Mauro Scaramuzza Filho, Claudécir Rocha, Marcelo Bourscheid.

Às professoras avaliadoras, Anna Stegh Camati, por seus apontamentos a respeito da obra shakespeariana, em mais de uma ocasião, e Marta Moraes da Costa, pelo compartilhamento de seu amplo conhecimento sobre a história do teatro, sobretudo o paranaense.

E, em especial, à professora Célia Arns de Miranda, pela generosidade com que me acolheu e conduziu ao longo de todo o mestrado e por ter sido, efetivamente e da melhor maneira possível, o que se espera de quem aceita a árdua função de orientadora.

O senhor já deve ter notado,  
o homem que verdadeiramente  
sofre de ciúmes não tem outra pressa  
senão a de deitar-se com aquela que,  
no entanto, julga que o traiu.

*A queda*  
Albert Camus

Não sei por que razão tu tens ciúmes  
Não sei por que razão não crês em mim  
Bem sabes que te quero e meu amor é tão sincero  
É demais duvidar tanto assim, ai de mim  
Não sei por que razão tu tens ciúmes  
Não sei por que razão não crês em mim

Bem vês que vives escravizado  
Preso ao teu encanto  
Não deves duvidar assim  
De quem te adora tanto  
Não deves duvidar de mim  
Por que não tens razão  
E assim torturas sem querer meu coração

*Dúvida*  
Luiz Gonzaga e Domingos Ramos

## RESUMO

A tragédia *Otelo* (1603-1604) é considerada, dentro da obra dramática de William Shakespeare, uma das quatro grandes tragédias, juntamente com *Hamlet*, *Rei Lear* e *Macbeth*. Tendo em vista a premissa de que as peças do autor foram escritas para serem encenadas, a presente pesquisa apresenta, inicialmente, um panorama histórico das recriações de *Otelo* nos palcos brasileiros. Em um segundo momento, discutem-se as principais questões referentes às estéticas teatrais ilusionista e épica distanciadora. Percebe-se que, sobretudo a partir dos anos 1960, parte dos espetáculos brasileiros recebeu influência das teorias de Bertolt Brecht, que se mostraram como uma forte tendência estética na cena. Finalmente, o objetivo deste estudo é analisar a montagem *Otelo, as faces do ciúme*, dirigida por Sílvia Monteiro, cuja estreia ocorreu em Curitiba, em 2009, e que se mostrou uma relevante contribuição para a compreensão das ações e reações do ser humano, quando enfrenta uma perturbação avassaladora. No palco, seis atores/personagens vivenciaram a experiência de sua travessia pelo tempo, há quatro séculos vagando e recontando a própria tragédia. A adaptação cênica envolveu modificações no contexto espacial e temporal, bem como realizou uma atualização do texto shakespeariano. O espectador foi provocado a refletir sobre sua própria realidade, que é histórica, passível de crítica e transformável. Pode-se dizer que essa adaptação conseguiu confrontar no espaço cênico duas historicidades: a da tragédia de *Otelo, o mouro de Veneza* dentro de seu contexto literário-cultural e, obviamente, a do espectador, dentro de sua própria realidade referencial.

Palavras-chave: Intermidialidade. William Shakespeare. *Otelo, o mouro de Veneza*. Teatro brasileiro. *Otelo, as faces do ciúme*.

## ABSTRACT

The tragedy *Othello* (1603-1604) is one of the four greatest tragedies which were written by William Shakespeare. Considering that the author's plays were written for the stage, this research presents, firstly, a historical panorama of *Otelo*'s re-creations in the Brazilian theatre. I also discuss the issues of illusionism and epic distancing effect, considering that Brazilian theatre practitioners have been influenced by Bertolt Brecht's theories since the 1960's. Finally, the last goal of this research is to analyze the play *Otelo, as faces do ciúme*, which was directed by Sílvia Monteiro, and was performed in Curitiba, in 2009. It has revealed to be a great contribution to understand the actions and reactions of human beings, when they are faced with opposing forces. On stage, six actors/characters experienced their tragedies through all the days of the past and present. The adaptation was modified in relation to space and temporal contexts, resulting in an updating of Shakespeare's play. The spectator was encouraged to reflect about its own historical reality, which can be criticized and transformed. Nevertheless, it can be said that the adaptation created two moments of confrontation on stage: *The Tragedy of Othello, The Moor of Venice* within its own literary and cultural context and, obviously, the moment of the spectator within its own referential reality.

Keywords: Intermediality. William Shakespeare. The Tragedy of Othello, The Moor of Venice. Brazilian theatre. *Otelo, as faces do ciúme*.



## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	1
<b>1 William Shakespeare e sua obra trágica</b> .....	4
1.1 Da atualidade de Shakespeare: mas quem, afinal, foi o autor? .....	4
1.2 A tragédia shakespeariana no contexto elisabetano-jaimesco .....	10
<b>2 A tragédia de <i>Otelo</i>, o mouro de Veneza</b> .....	18
2.1 O texto e o contexto de <i>Otelo</i> .....	18
2.2 O percurso de <i>Otelo</i> e sua chegada no Brasil .....	25
2.3 Recriações de <i>Otelo</i> nos palcos brasileiros .....	33
<b>3 Do texto à cena: perspectivas teóricas</b> .....	42
3.1 Apropriação, tradução, adaptação .....	42
3.2 Aristóteles e Brecht: representação ilusionista e epicização da cena .....	50
<b>4 Do <i>Globe Theatre</i> ao <i>Barracão EnCena</i>: uma análise do espetáculo <i>Otelo</i>, as faces do ciúme</b> .....	65
4.1 A relação com a imagem e a questão multimidiática .....	65
4.2 Aspectos técnicos da encenação .....	71
4.3 Representação épico-dramática .....	80
4.4 A transposição do texto shakespeariano para o texto espetacular .....	83
<b>Considerações finais</b> .....	100
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	101
<b>ANEXO 1</b> Shakespeare e sua obra dramática .....	109
<b>ANEXO 2</b> Sílvia Monteiro e sua trajetória teatral .....	111
<b>ANEXO 3</b> Ficha técnica do espetáculo <i>Otelo</i> , as faces do ciúme .....	113
<b>APÊNDICE</b> Um breve relato sobre as versões fílmicas de <i>Otelo</i> .....	114

## Introdução

Os críticos da obra shakespeariana costumam apontar a tragédia de *Otelo* como uma das construções mais perfeitas do autor inglês. Muitas pessoas, especialistas ou leigas, reconhecem a obra e o dramaturgo como clássicos da literatura universal. Apenas esses exemplos bastam, no meu entender, para dar noção do desafio envolvido na decisão de dedicar tempo e energia ao estudo de ambos. A quantidade de ensaios, artigos e outros trabalhos acadêmicos que tratam dessa tragédia, não sou o primeiro a dizê-lo, é imensa. A facilidade em perder-se no labirinto da linguagem crítica e/ou teórica ou, o que é pior, nas armadilhas da obviedade não é algo que se possa desprezar.

Tem-se consciência de que toda leitura é sempre uma leitura parcial que, inevitavelmente, ilumina determinadas áreas em detrimento de outras. Foi esse o pensamento que norteou o presente trabalho, na medida em que se assumiu que o desafio, desde o início, estava fadado: obviamente, muitas zonas de sombra ainda permanecem no final da jornada – sabe-se que cada estudo descortina apenas algumas possibilidades de análise e, quiçá, possamos extrair considerações que talvez venham a somar aos diálogos já existentes.

Em acréscimo a esse preâmbulo, ainda, faz-se necessário dizer de que maneira as articulações realizadas ao longo das seções e capítulos seguintes, procuram problematizar algumas questões em torno das recriações contemporâneas de textos dramáticos, de maneira mais geral, e da tragédia shakespeariana *Otelo, o mouro de Veneza*, de modo específico.

Inicialmente, o primeiro capítulo detém-se no autor William Shakespeare, procurando argumentar sobre a atualidade de sua obra mais de quatro séculos depois de ele ter vivido e de tê-la produzido. Suas peças são recorrentemente encenadas e é difícil encontrar uma pessoa que nunca tenha ouvido falar desse autor ou de suas produções teatrais mais populares. Em seguida, a discussão segue tratando do autor, dessa vez em relação à sua obra trágica e ao contexto sócio-histórico em que ela se desenvolveu.

O segundo capítulo trata especificamente da peça shakespeariana *Otelo, o mouro de Veneza*. A constatação de que as primeiras traduções do texto para o português brasileiro foram realizadas a partir de edições francesas, ou seja, empreendidas de maneira indireta, deu-nos o ensejo para relativizar o texto fonte. O

estudo da obra de Shakespeare envolve complexas aferições a respeito do estabelecimento de seus textos. Soma-se a essa característica, o fato de que os espetáculos shakespearianos no Brasil chegaram antes que os textos impressos em versões traduzidas fossem publicados, o que torna relevante a contextualização histórica do início das montagens da peça do autor no país (seção 2.2). No contexto do embate entre o classicismo e o romantismo, verifica-se que a tragédia rompeu os limites da Bretanha no século XVIII, sendo encenada na França e dali para o restante da Europa. No século seguinte, foi a vez do Brasil receber suas primeiras montagens de *Otelo*, por intermédio da forte influência que a cultura francesa exercia sobre a nossa cultura, àquela época. Na seção seguinte, o trabalho centraliza-se na apresentação de um panorama histórico das diversas **recriações de *Otelo* nos palcos brasileiros**, quando tentamos elaborar os dados principais das montagens dessa tragédia na cena nacional.

O capítulo três, *Do texto à cena: perspectivas teóricas*, divide-se em duas seções, dedicadas à construção de uma argumentação com vistas a subsidiar a análise do espetáculo. A primeira parte, relativa a questões atinentes à intertextualidade, tais como adaptação e tradução, desenvolve-se em torno do debate contemporâneo a respeito das apropriações de textos em relação a outros textos. Parte da grande quantidade de autores e conceitos é colocada em função, principalmente, de uma contra-argumentação da noção de fidelidade textual, a meu ver, ultrapassada e equivocada. Os principais teóricos que embasam esse arrazoado são: Linda Hutcheon, Robert Stam, Roland Barthes, Julia Kristeva, Gérard Genette, André Lefevere e Anne Ubersfeld. A outra seção, por sua vez, é destinada para as considerações sobre as formas teatrais épica e dramática, tomadas por uma parcela dos críticos como inevitavelmente antagônicas. Nessa parte, procuramos mostrar as razões pelas quais essas duas estéticas não são opostas, mas, pelo contrário, devem ser vistas como faces complementares de uma mesma prática: a arte teatral. Os pressupostos teóricos mobilizados para a discussão centram-se nas considerações de Bertolt Brecht sobre a cena.

Por fim, o capítulo quatro apresenta um estudo de caso: uma análise da montagem curitibana *Otelo, as faces do ciúme*, dirigida por Sílvia Monteiro, em 2009. Trata-se de um estudo inédito de uma produção cênica paranaense que se apropria do texto shakespeariano para apresentar uma versão atualizada da tragédia. O título do capítulo, **Do *Globe Theatre* ao *Barracão EnCena***, faz referência aos edifícios

teatrais em que essas duas obras, a tragédia de Shakespeare e a versão de Monteiro, foram encenadas, procurando apontar, dessa forma, para algumas das transposições envolvidas nesse processo: do palco londrino para o palco curitibano; dos anos 1603-1604 para os anos 2009-2010; do inglês para o português. A leitura de *Otelo, as faces do ciúme* é realizada pelo viés semiótico, ou seja, com base nos elementos constitutivos da peça teatral, a partir do comentário de algumas passagens significativas do espetáculo, objetivando exemplificar sua concepção. A pesquisa procurou verificar a reescrita que foi efetuada do texto dramático da peça, disponível em português, e a concretização cênica que provém de tal texto, inserida na tendência contemporânea de hibridização das formas teatrais. Esse é o ponto central que caracteriza o espetáculo, uma representação épico-dramática da tragédia de *Otelo* que foi, sem dúvida nenhuma, o que primeiro chamou a minha atenção para o desenvolvimento deste estudo. Os espectadores não acompanham o desenrolar da história como meros *voyeurs* absorvidos pela ilusão cênica, e sim, ao contrário, por intermédio das frequentes intervenções dos atores-narradores, ou seja, eles são provocados a tomar consciência sobre os motivos que encaminham os acontecimentos.

Além desses pressupostos levantados, é preciso salientar que o interesse por este estudo nasceu, a princípio, de um projeto de ordem prática: o desejo de encenar essa peça shakespeariana. Apesar da ideia ainda ser vaga, é possível que futuramente apareça na cena paranaense uma outra versão da obra, provisoriamente intitulada de *Otelo, cadê Desdêmona*? Enquanto esse objetivo não se concretiza, o pensamento vai dando forma ao pensamento.

## 1 William Shakespeare e sua obra trágica

### 1.1 Da atualidade de Shakespeare: mas quem, afinal, foi o autor?

No ano de 2014, completaram-se 450 anos de nascimento de William Shakespeare<sup>1</sup>. Percebe-se que ele ainda desperta grande interesse em pleno século XXI, porque continua atual, tanto no que se refere às novas montagens de seus textos e lançamentos de traduções, quanto aos estudos acadêmicos que seguem tratando de questões referentes ao autor e sua obra.

De fato, somente no plano regional e apenas nos meses de março e abril de 2014, por exemplo, mais de uma dezena de espetáculos foram concebidos a partir dos textos de Shakespeare. Fizeram parte da programação da Mostra Oficial do Festival de Teatro de Curitiba<sup>2</sup> quatro encenações shakespearianas. *Otelo* foi apresentado no Grande Auditório do Teatro Guaíra, em montagem da Viajeinmóvil, companhia teatral de Santiago do Chile, em espanhol com legendas em português. A peça histórica *Ricardo III* marcou presença com duas montagens distintas, ambas no Teatro Sesc da Esquina. Em uma delas, em encenação não ortodoxa dirigida por Sérgio Módena, a usual grandiosidade épica da peça deu lugar a apenas um ator, Gustavo Gasparani, que encarnou múltiplos papéis. O próprio Gasparani, em 2006, já havia participado de um trabalho inusitado, ao adaptar o texto da tragédia de Otelo para o contexto de uma escola de samba, no espetáculo *Otelo da Mangueira*, dirigido por Daniel Herz. A outra encenação de *Ricardo III* no Festival de Teatro de Curitiba abriu o "Shakespeare-Projeto 39", que visa levar ao palco as 39 peças<sup>3</sup> do autor em 10 anos. A Cia da Matilde, grupo paulista que realiza o projeto, direcionou o trabalho de acordo com uma concepção tradicional: duas horas e meia de espetáculo e muitos atores em cena, sendo que o foco da montagem foi colocado no questionamento sobre a ambição humana desmedida. A direção ficou a cargo de

---

<sup>1</sup> Uma pequena biografia de Shakespeare encontra-se no Anexo 1, p. 109.

<sup>2</sup> Nesse ano, ocorreu a 23ª edição do Festival de Curitiba, evento que desde 1992 agrega, de modo ininterrupto, espetáculos teatrais brasileiros e internacionais. Foram mais de 400 peças, nas mais variadas tendências e linguagens cênicas. A Mostra Oficial 2014, seção principal do evento, contou com 34 espetáculos, selecionados por uma curadoria cujo trabalho é apresentar um panorama significativo do teatro contemporâneo em cartaz no país.

<sup>3</sup> Não se sabe, com exatidão, a quantidade de obras que ele escreveu. Shakespeare é autor de, aproximadamente, 39 peças, além de dois poemas narrativos e 154 sonetos. Sobre essa questão, ver o Anexo 1, p. 109-110, em que consta a divisão de suas obras dramáticas em fases.

Marcelo Lazzaratto que, em 2004, dirigiu o espetáculo *Otelo para todos os brasileiros*. Ainda, a Royal Shakespeare Company, de Stratford-upon-Avon, cidade natal de Shakespeare, apresentou no Teatro da Reitoria um espetáculo baseado no poema *The Rape of Lucrece* (*O estupro de Lucrecia*). Esse texto é um dos dois poemas narrativos que Shakespeare publicou em um período em que os teatros foram obrigados a fechar em Londres, devido a uma epidemia de peste que assolou a cidade em 1593. O espetáculo, uma versão cantada do poema, foi protagonizado por Camille O'Sullivan tanto no papel de abusador como de vítima, e também foi apresentado com legendas em português.

No Fringe, evento paralelo à Mostra Oficial do Festival de Teatro em Curitiba, e que tem por característica não possuir uma curadoria para filtrar as realizações dos produtores, foi levada à cena uma profusão de montagens shakespearianas, sendo a maioria apresentada por artistas locais. Houve propostas estéticas diversas, desde comédias despretensiosas, como, por exemplo, *Hamlet na máfia*, da Cia Máscaras de Teatro, com direção de João Luiz Fiani, ou *Amor com humor se paga*, da Katharsis Produções Artísticas, direção de Danilo Avelleda, até propostas mais arejadas, tais como *Translation Péricles*, realizada pelo Grupo de Teatro da UniBrasil, o Grutun!, direção de Alex Wolf. Esse último espetáculo partiu de uma tradução do texto de Shakespeare, realizada por José Roberto O'Shea, e publicada em 2012. O Grutun! também levou à cena durante o evento *A tempestade*, dirigida por Alex Wolf, em espetáculo de rua gratuito voltado ao público infantil, cuja adaptação é de autoria de Liana Leão. Ainda entre os artistas situados em Curitiba, Rafael Camargo assinou a recriação e a direção de *Dona Macbeth*, espetáculo construído por fragmentos de diálogos de *Macbeth* que foram reinventados e mesclados a outros textos.

De Blumenau, Santa Catarina, vieram para o Festival de Curitiba os espetáculos *Louc@s de Shakespeare*, do Coletivo Shakespeare Livre, e *A incrível história de Rei Lear*, sendo que esse último é uma montagem do Coletivo que foi concebida em associação com a SinoS Cia de Teatro. Nadege Jardim assinou a direção de ambos, que foram apresentados gratuitamente, na rua. A Livre Produção Cultural, de São Paulo, compareceu com *O longo caminho que vai de zero a ene*, dirigida por Wanderley Damaceno, baseada em trechos da obra de Shakespeare e Julio Cortázar, e o Barracão Teatro, de Campinas, trouxe *A Julieta e o Romeu*, dirigida por Naomi Silman. A presença de Shakespeare no Festival se fez notar,

ainda, em referências, geralmente explícitas, a passagens célebres de seus escritos. Esse é o caso de *Ser ou não ser... eis um monstrinho*, espetáculo infantil da Contarte, de Curitiba, dirigido por Gizáh Ferreira. Além desses diversos espetáculos citados, havia outros previstos, mas que acabaram sendo cancelados como, por exemplo, *PSYCHO-ROCK-HAMLET*, de Jota Eme, no qual Hamlet seria transposto para o século XXI, entrando em contato com elementos de influência *psycho-rock*. Outro espetáculo cancelado foi *O bêbado*, do comediante Fabio Silvestre, no qual um homem embriagado narraria suas histórias a um interlocutor imaginário, tratando, entre outros assuntos, das tragédias de Shakespeare.

Esses exemplos de montagens contemporâneas, a partir das obras de Shakespeare, nos mais variados formatos e tons, dão noção de sua popularidade. No início de seu livro *Shakespeare e o cinema* (1964), F. Silva Nobre menciona que “Certamente, encontram-se inúmeras e seguidas concessões ao gosto popular, mas não há [como] negar que a tal procedimento se deve, em grande parte, a perenidade da obra. Na realidade, tudo se transforma e evolui no universo” (NOBRE, 1964, p. 12). Com base nesse arrazoado é que se pode reiterar a pergunta: por que Shakespeare permanece atual, por que ainda é pesquisado e suas tragédias, comédias e peças históricas continuam a ser encenadas depois de quatro séculos que foram escritas? Em algumas matérias veiculadas pelo jornal *Folha de São Paulo*, aparecem algumas respostas possíveis. Na edição de 21 de outubro de 2013, por exemplo, há um texto intitulado *Orgia de Shakespeare*, que inicia da seguinte maneira:

Deve haver algo que possibilite identificar um Hamlet em qualquer jovem contra o sistema. Qualquer menina de 15 anos sabe por que Julieta acaba enfiando em si mesma um punhal. Qualquer pai zeloso compreende o drama de um rei chamado Lear. (FIORATTI, 2013, p. 1)

Generalizações à parte, verifica-se que o autor permanece atual por tratar de questões universais, factíveis de sucederem com quaisquer indivíduos nos mais diversos contextos e épocas. Suas obras continuam a ser encenadas, pois as pessoas prosseguem sendo alimentadas pelas mesmas emoções que marcaram os personagens shakespearianos – amor, lealdade, inveja, ambição, dentre outros aspectos. O mesmo enredo se aplica a contextos temporais e espaciais diversos, sempre atualizando o material que o autor plasmou em suas peças. Shakespeare,

ao valer-se de várias obras preexistentes, também as atualizava para o seu próprio contexto, a era elisabetano-jaimesca. Em outras palavras, toda nova leitura de um texto shakespeariano, é evidente, traz em si particularidades referentes ao lugar, à época, à língua e, logicamente, à cultura em que ocorre.

No bojo das comemorações dos 450 anos de nascimento do autor, e, também, antecipando a data dos 400 anos de sua morte, que se dará em 2016, uma série de montagens e publicações foi programada. Vários países, dentre eles, Inglaterra, EUA, França, Japão e Brasil, vêm aumentando o número de projetos relacionados a Shakespeare. Proveniente do país do autor, iniciou-se em abril de 2014 a turnê de um projeto ambicioso, o *Globe to Globe Hamlet*, que prevê a passagem do espetáculo por 205 países até abril de 2016. Barbara Heliodora, crítica e tradutora, um dos principais nomes ligados aos estudos shakespearianos no Brasil, diz, com recorrência, apoiar essa propagação de Shakespeare pelo mundo.

Outro texto publicado na *Folha de São Paulo* faz menção à primeira tradução em português do Brasil de *Vênus e Adônis*<sup>4</sup>, o primeiro dos dois poemas narrativos publicados por Shakespeare (BRITTO, 2014, p. 4). Esse era o texto que faltava para que a obra shakespeariana estivesse disponível no mercado editorial brasileiro em sua integralidade. Todos os textos dramáticos do autor já se encontravam, há muito tempo, publicados em mais de uma coleção, destacando-se a mais recente, *William Shakespeare: teatro completo*<sup>5</sup>, cuja tradução foi realizada por Heliodora. Entretanto, no que se refere às encenações das obras do autor, ainda há peças de Shakespeare que não foram encenadas no Brasil. Nesse sentido, enquanto essa lacuna não é preenchida, destaca-se uma opinião de Heliodora, que aponta ser necessário

aceitar que [Shakespeare] só continua a ser montado pelo mundo afora por ser um excelente autor teatral, com um corpo de obra não só fascinante mas, na realidade, perfeitamente [acessível]. É preciso que suas peças,

<sup>4</sup> Nesse poema, que parte de um texto fonte anterior, o livro 10 das *Metamorfoses*, de Ovídio, Shakespeare altera o enredo de maneira substancial. Paulo Henriques Britto, poeta, professor e profícuo tradutor literário brasileiro, qualifica a tradução do poema como ótima, pois Alípio Correia de Franca Neto, que assina o trabalho, consegue manter tanto o esquema de rimas quanto a contagem de sílabas, valendo-se do decassílabo, metro que no português é o mais próximo do pentâmetro jâmbico inglês. Britto finaliza a matéria com a seguinte conclusão: “O leitor deste ‘Vênus e Adônis’ pode estar certo de que está tendo, em português, uma experiência bem próxima à da leitura do [texto em] inglês” (BRITTO, 2014, p. 4).

<sup>5</sup> Coleção em três volumes, pela Editora Nova Aguilar: vol. 1 - “Tragédias e Comédias sombrias” (2006), vol. 2 - “Comédias e Romances” (2009) e vol. 3 - “Peças históricas” (no prelo).



enfim, sejam cada vez mais conhecidas pelo que elas são, e não apenas pela assinatura. (HELIODORA, 2008, p. 334)

Mas quem, afinal, foi o autor? Ainda que de modo breve, é importante tratar da questão de quem foi William Shakespeare: sabe-se que sua verdadeira existência ainda é atualmente contestada por alguns. São diversas as obras que tratam dessa polêmica, principalmente, a partir de 1850, sendo que a discussão chegou a extremos nos últimos 20 anos, dada a disseminação do acesso à internet. Há pouco tempo, por exemplo, um filme calculadamente polêmico, *Anônimo* (2011, lançado no Brasil em 2012), direção de Roland Emmerich, recoloca a discussão, apresentando a seguinte provocação: “Shakespeare foi uma fraude?”.

Por outro lado, a respeito da questão que dá título à presente seção, há trabalhos sérios que, baseados em provas materiais, refutam as tentativas de se atribuir a outras personalidades a obra e o legado de Shakespeare. Uma das mais recentes e interessantes publicações intitula-se *Quem escreveu Shakespeare?* (2012), escrita pelo pesquisador nova-iorquino James Shapiro. No livro, a herança que Shakespeare legou à humanidade é devidamente creditada: Shapiro dá indícios de sua importância no título em inglês, por meio de um jogo de palavras, *Contested Will: Who wrote Shakespeare?* A palavra “Will” pode tanto ser tomada pelo diminutivo de William como significar o substantivo “herança”. A questão da autoria, como argumenta Shapiro, “é repleta de falsificações e fraudes” (SHAPIRO, 2012, p. 11). O autor menciona que existem muitos “documentos fabricados, vidas maquiadas, identidades escondidas, autorias sob pseudônimo, evidências contestadas, mentiras deslavadas e uma falta de entendimento inimaginável” (SHAPIRO, 2012, p. 15). Entrar nesse mundo é entrar em uma história de detetive. Entretanto, dentro desse contexto, Shapiro, ao longo do livro, sustenta a posição de que Shakespeare, de modo incontestado, existiu. Assim mesmo, suposições sobre a identidade, cultura literária elisabetana e, especialmente, interpretações autobiográficas das peças permitiram que as dúvidas sobre a autoria de Shakespeare surgissem e se desenvolvessem (SHAPIRO, 2012, p. 8). São diversas as teorias expostas em variados escritos que questionam a identidade do poeta e a autoria das obras, ao longo dos quatro séculos que o separam dos dias de hoje. Entretanto, dentro desse vasto território argumentativo, stratfordianos, oxfordianos, baconianos, marlowianos, entre outros, não conseguem defender seus pontos de

vista diante da materialidade da vida de Shakespeare e perante a unidade de sua obra. Nobre é certo no argumento:

Teria existido realmente? Ou, como querem muitos, seria a resultante de um trabalho de conjunto, executado por inteligências tão privilegiadas, a ponto de se identificarem e assimilarem de forma tão absoluta? A sua obra é de tal maneira uniforme, o estilo tão peculiar, que seria difícil acreditar-se numa mixagem literária [...] (NOBRE, 1964, p. 5)

Na realidade, há muitos documentos que comprovam a vida pessoal e, principalmente, a vida profissional de Shakespeare. São mais de cem documentos legais, comerciais e profissionais que registram sua passagem pelo mundo, ou seja, tem-se muitas evidências de sua existência, não são poucas. Em 1592, por exemplo, Robert Greene (1558-1592), um dramaturgo seu contemporâneo, escreveu um panfleto, transcrito em parte a seguir, não muito lisonjeiro a respeito do autor. Entretanto, o que se torna importante enfatizar é que esse panfleto, o *Groat's Worth of Wit*<sup>6</sup>, atesta o destaque de Shakespeare naquele dado momento em seu próprio contexto:

Sim, desconfiem: pois existe um recém-chegado Corvo, embelezado com nossas penas, que com seu coração de Tigre envolto em pele de Ator acha que é capaz de criar um verso branco como o melhor de vocês; e, sendo um absoluto *Johannes fac totum* [ou seja, um 'João-faz-tudo']<sup>7</sup>, em seu próprio conceito é o único Shake-cena do país.<sup>8</sup> (GREENE *apud* BRYSON, 2008, p. 86)

Com base no que foi exposto, verifica-se que a questão controversa sobre a identidade do autor e a polêmica a respeito da composição das obras é inócua. Há evidências múltiplas de que Shakespeare foi um dramaturgo e poeta inglês, cujas obras, traduzidas e apresentadas em todo o mundo, fizeram dele o escritor mais importante da língua inglesa. Em outras palavras, os documentos disponíveis

---

<sup>6</sup> 'Um *groat* de sabedoria'. Um *groat* era uma pequena moeda que valia quatro *pence*, ou seja, uma moeda de pouquíssimo valor.

<sup>7</sup> Atente-se que, ao longo do texto, sempre que um destaque nosso se fizer necessário, dar-se-á pelas aspas simples, a fim de diferenciá-lo de notações empregadas em outras funções.

<sup>8</sup> Shake-cena, 'sacode-cena': em inglês, *Shake-scene*. Eis aí uma curiosidade: como a língua inglesa se encontrava em um período de transição, o nome de Shakespeare, que parece se prestar a jogos de palavras, consta grafado de seis maneiras diferentes nos diversos documentos que chegaram aos dias de hoje: Shakespeare, Shake Speare, Shake-speare, Shakspeare, Shaksp e Shaxberd.

atestam que Shakespeare existiu de fato, e sabe-se que sua vida decorreu em um contexto favorável para o desenvolvimento de seu talento.

## **1.2 A tragédia shakespeariana no contexto elisabetano-jaimesco**

Shakespeare viveu a maior parte de sua vida no período elisabetano. Ele foi um homem que se apropriou de muitas ideias medievais para subvertê-las, criando, a partir de sua obra, uma nova visão de mundo, mais afinada à era Renascentista. Desse modo, pode-se dizer que, historicamente, Shakespeare localiza-se entre estas duas épocas: a Idade Média (séculos V a XV) e o Renascimento (séculos XV a XVII). O teatro, que até o século X era mal visto pela igreja, surge justamente em seu interior, nas catedrais e nos mosteiros: sabe-se que as apresentações cênicas facilitavam a compreensão das mensagens bíblicas, em latim, tornando-as mais visuais e didáticas. Os atores eram os próprios padres e os espectadores eram os fiéis que frequentavam as missas. Tais dramatizações acabaram alcançando sucesso, caindo no gosto de um público bastante numeroso, o que fez com que o teatro se tornasse um fenômeno em toda a Europa Ocidental, sobretudo na Inglaterra, na França e na Alemanha.

A partir do século XIII, o teatro ganhou as ruas, ou melhor, estabeleceu-se na parte de fora das igrejas: as peças eram apresentadas diante da porta de entrada da igreja, sendo que a plataforma se transformou em palco e a praça ficou reservada ao público. O espaço cênico também podia acontecer em palcos montados em carroças que algumas trupes utilizavam para ir de cidade em cidade, de povoado em povoado, representando suas peças. Nesses primórdios da encenação teatral, eram vislumbrados três planos de ação distintos, dispostos vertical ou horizontalmente, dividindo céu, terra e inferno. Dois séculos depois, na Inglaterra, as carroças, que serviam tanto como palco de apresentação como também de casa e meio de transporte para as trupes de atores, tornaram-se o veículo único para representação de peças. Em um momento de transição, com a possibilidade de circulação, as trupes passaram a encostar suas carroças nos fundos das hospedarias, prática essa que se encontra na base do teatro elisabetano. Esse teatro, que despontou na Inglaterra, na segunda metade do século XVI, é o resultado de um longo processo de desenvolvimento, sendo uma mescla do aperfeiçoamento de aspectos

linguísticos, literários e teatrais que possibilitou a solidificação de uma série de convenções cênicas que, posteriormente, se tornariam essenciais.

Na era elisabetana, a estrada para a utilização da língua nacional já se encontrava, àquela altura, pavimentada. Geoffrey Chaucer (c. 1343-1400), autor importante nesse contexto, considerado o pai da língua inglesa, foi o primeiro a utilizá-la em seus escritos como idioma oficial da poesia – seus inacabados *Contos de Canterbury* datam de cerca de 1387. Essa é considerada a primeira grande obra escrita em inglês, substituindo o latim, que ainda se encontrava em uso, ao menos, na igreja e, parcialmente, na literatura. Dentro desse contexto, vale dizer que Johannes Gutenberg (c. 1398-1468) revolucionou com a invenção da imprensa, ao criar os chamados tipos móveis, em 1454. William Caxton (c. 1422-c. 1491), também escritor, tem sua importância maior por ter sido o primeiro a começar a imprimir livros na Inglaterra, em 1477, dentre eles, as obras de Chaucer. Todos esses aspectos permitiram que a língua inglesa pudesse, um século mais tarde, ser utilizada, desenvolvida, fixada e expandida por Shakespeare. Só para se ter uma ideia, em termos comparativos, estima-se que Shakespeare se valeu de aproximadamente 29000 palavras em sua obra, enquanto que o vocabulário médio de um cidadão inglês nos dias de hoje fique em torno de 5000 palavras (RAVI *apud* ELLIOTT & VALENZA, p. 48).

O Renascimento, que desponta na Inglaterra no século XVI, levou consigo repercussões de sua passagem pela Itália e pela França. Esse período foi responsável pelo aceleração do processo que levaria a Inglaterra a ingressar na Idade Moderna, característica que tem implicações concretas no imaginário shakespeariano. Foi sob o cetro da rainha Elizabeth I (1558-1603)<sup>9</sup> que surgiram os primeiros edifícios teatrais, com sua construção peculiar, existente apenas na Inglaterra. Eram construídos em tamanhos e formatos variados, de modo semelhante aos pátios de albergues e hospedarias onde, anteriormente, eram encostadas as carroças, transformadas em palcos, para apresentação dos espetáculos. Alguns exemplos de teatros dessa época são *The Red Lion* (1567),

---

<sup>9</sup> No reinado de Jaime I (1603-1625), incentivador do teatro da mesma forma de sua antecessora, a companhia teatral de Shakespeare, que, no período elisabetano, chamava-se *The Lord Chamberlain's Men* (Os Homens do Lorde Chamberlain), passou a chamar-se *The King's Men* – ou *The King's Company* – (Os Homens do Rei; A Companhia do Rei). Shakespeare e seus sócios entreteram o rei e a corte apresentando comédias, tragédias e peças históricas. Desse modo, tanto a rainha Elizabeth I quanto seu sucessor, o rei Jaime I, foram grandes apoiadores das artes, sobretudo no que diz respeito ao desenvolvimento do teatro.

*The Curtain* (1577) e *The Swan* (1595), entre muitos outros. Thomas Platten escreveu em 1599<sup>10</sup>, a respeito dos teatros ingleses:

[...] são construídos de tal maneira para que todos tenham boa visão, há diferentes galerias e lugares, sendo que os melhores e mais confortáveis também são os mais caros. Aqueles que não se importam em ficar em pé na frente do palco pagam apenas um “penny”, porém se a pessoa fizer questão de sentar em um lugar mais confortável, onde possa ser vista, além de ver o espetáculo, ela é obrigada a pagar um “penny” extra. (PLATTEN *apud* FERREIRA, 2010)

É nesse amplo contexto que surge e se desenvolve a atividade teatral de Shakespeare, um dramaturgo moderno, pois sua obra é a expressão de um novo homem e de uma nova época. Segundo Gerd Bornheim, no prefácio de *Falando de Shakespeare*, o que impressiona no autor “está precisamente em uma certa radicalidade em saber dizer as coisas novas, em expressar a aurora dos tempos modernos” (BORNHEIM, 1997, p. x). Para Shakespeare, o homem é a medida de todas as coisas, o autor coloca-o no centro do universo, deslocando a visão teocêntrica que predominava na Idade Média, na qual Deus o subjugava. De acordo com Ben Jonson (1572-1637), contemporâneo de Shakespeare, suas tramas podem requerer romanos ou reis, mas o que ele faz, fundamentalmente, é colocar o homem no centro do conflito, equiparando nobres, homens comuns e animais. O que Shakespeare fez foi absorver, questionar e subverter a estrutura social da Idade Média<sup>11</sup>. Sua obra exalta a grandeza do homem, entretanto, reconhece seu caráter ambivalente: o homem é glorificado, mas também é evocada sua miséria, insignificância e finitude (JONSON *apud* BOYCE, 1991).

<sup>10</sup> Nesse mesmo ano, a trupe de Shakespeare perdeu o arrendamento do terreno no qual estava instalado seu teatro, chamado *The Theatre* (construído em 1576). Os sócios da companhia reconstruíram o teatro no sul do rio Tâmesa e passaram a chamá-lo *The Globe*, inaugurado em julho de 1599. Esse novo teatro, que se tornaria célebre ao longo dos séculos, foi destruído por um incêndio em 19 de junho de 1613, durante uma apresentação de *Henrique VIII*. Embora ele tenha sido reconstruído um ano mais tarde, o incidente, talvez, tenha propiciado a oportunidade para Shakespeare retirar-se dos palcos londrinos, após vários anos de atividade teatral intensa. O teatro foi demolido pelos Puritanos em 1644, para dar lugar à prédios residenciais. Uma réplica do teatro foi construída, em 1997, cerca de 200 metros de onde ficava o antigo.

<sup>11</sup> Segundo a pirâmide medieval, a grande corrente dos seres, em cujo ápice estaria Deus; abaixo Dele estariam os arcanjos, os anjos e outras entidades santas; mais abaixo, em um primeiro patamar, estaria o Papa, acima dos cardeais, arcebispos, bispos e demais representantes da Igreja Católica; abaixo desse patamar, outra camada social seria composta, encabeçada pelos reis, abaixo dos quais viriam os duques, barões e outros nobres. Nessa estratificação dos seres, seguem-se os cavaleiros e, abaixo deles, os homens comuns, que eram os artesãos, os mercadores e os camponeses; por fim, a base da pirâmide seria formada pelos reinos animal, vegetal e mineral.

Em relação a esse pressuposto, e seguindo-se a ordem cronológica dos três tragediógrafos célebres da Antiguidade Clássica, percebe-se uma distinção fundamental entre eles e Shakespeare. Em Ésquilo, o homem estava subjugado pelos deuses e pelo destino: na *Oresteia*, por exemplo, em que a decisão final no julgamento de Orestes cabe à deusa Minerva, torna-se evidente que o herói havia sido obrigado a vingar a morte do pai, ou seja, o homem não tem a opção de escapar de sua sina. Em Sófocles, o herói ainda é determinado pelos deuses e pelo destino, mas já transparece, em certa medida, o questionamento humano, a luta contra o próprio fado. Em *Édipo Rei*, observa-se que a vontade do homem entra em conflito com o destino, pois as personagens tentam contrariar as previsões do oráculo. Em Eurípides, o homem, de fato, começa a se mostrar como voluntarioso, ser desejante, com vontade própria. A personagem Medeia age por livre arbítrio, matando os próprios filhos por ter sido traída. Ao final da peça homônima, no entanto, Medeia não é punida por seu crime, mas, sim, acaba sendo salva pelo *deus ex-machina*. Desse modo, percebe-se que para os gregos o destino impunha-se diante do herói trágico em maior ou menor grau. Séculos mais tarde, durante o Renascimento, ou seja, no início da era moderna, Shakespeare e seus contemporâneos impõem uma visão horizontal: o homem passa a ser representado como um ser realmente atuante no mundo. Em *Otelo*, por exemplo, o protagonista mata a própria mulher de maneira deliberada e depois arca com as consequências de seu ato. Portanto, na tragédia shakespeariana, o homem é, de fato, responsável, até certo ponto, por suas ações.

À semelhança dos poetas gregos da Antiguidade, que compunham suas obras a partir dos mitos, sabe-se que Shakespeare, um leitor de outros textos, vale-se quase que completamente de obras preexistentes e de fontes históricas, além de utilizar referências contemporâneas como material para suas peças. De acordo com John Gassner,

Havia em toda parte material disponível para um dramaturgo profissional. Shakespeare o encontrou em um sem-número de peças mais antigas, muitas das quais serviram de base para seus próprios trabalhos; nas *Crônicas* sobre a Inglaterra de autoria de Holinshed, em outras histórias e nas *Vidas* de Plutarco; em narrativas românticas inglesas como a *Arcadia* de Sidney e a *Rosalind* de Greene e nas *novelle* ou contos italianos explorados com tanta frequência pelos elisabetanos. (GASSNER, 2010, p. 247)

Marlene Soares dos Santos complementa esse arcabouço de narrativas, salientando que

Com o extraordinário desenvolvimento do teatro inglês a partir das duas últimas décadas do século XVI, Shakespeare, assim como os seus colegas contemporâneos, tinha que produzir muito e depressa, afim de atender à demanda do público que lotava os teatros, e competir com o repertório sempre renovado de companhias rivais. Sem a preocupação de originalidade e plágio, em uma época em que a imitação era incentivada e utilizada como prática didática, os dramaturgos elisabetanos se valiam da mitologia grega, da Bíblia, das histórias de Inglaterra, Grécia e Roma, dos antigos romances gregos, dos romances medievais de cavalaria, dos contos populares e eruditos, das novelas italianas e dos relatos de viagem para transformá-los em peças teatrais. (SANTOS, 2009, p. 112)

A partir dessa grande quantidade de material dramaturgico disponível, o autor amalgamou as diversas fontes, atualizando-as para seu próprio tempo, em enredos que mesclam ação e muita narração<sup>12</sup>. Saliente-se que apenas quatro peças do autor não foram inspiradas por outras fontes: *Trabalhos de amor perdidos*, *Sonho de uma noite de verão*, *As alegres comadres de Windsor* e *A tempestade* (SANTOS, 2009, p. 112). Johann Wolfgang von Goethe comenta sobre a retomada de textos pelo autor: “Shakespeare destaca-se sobretudo quando reescreve e recompõe peças que já existiam” (GOETHE, 2000b, p. 54). Percebe-se, dessa maneira, que a transposição de histórias lidas e/ou ouvidas por Shakespeare caracteriza sua obra, amplamente apoiada em adaptações. Sabe-se, como afirma Santos, que os enredos shakespearianos são frequentemente invadidos por narradores e narrativas (SANTOS, 2009, p. 113)<sup>13</sup>. Muitas vezes, esses narradores são fundamentais para o desenvolvimento da trama como, por exemplo, o espectro do rei, pai de Hamlet na

<sup>12</sup> L. S. Vigotski (1896-1934), em seu livro *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*, afirma que “A obra inteira parece apoiada nas palavras, em narrações... como se o véu da narração encobrisse a ação [...]” (VIGOTSKI, 1999, p. 14). Embora o autor refira-se especificamente a *Hamlet*, esse comentário é válido para a obra dramática de Shakespeare como um todo.

<sup>13</sup> Pode-se dizer que essa característica é uma herança da tradição grega antiga, em que diversas passagens narrativas, momentos de não-ação, ocorrem. Os poetas do teatro clássico valiam-se do coro e de mensageiros para contar, por exemplo, as situações sangrentas que, invariavelmente, davam-se fora de cena. Esse é o caso de *Édipo Rei*, de Sófocles: o público não via o protagonista furar os olhos; mas ouvia o relato desse feito: “[...] um criado se apresenta para contar que a rainha Jocasta se havia enforcado, após saber que se casara com o próprio filho, e que este, Édipo, ao encontrá-la morta, havia furado os olhos com os broches de ouro que adornavam a roupa da rainha” (SÓFOCLES *apud* SANTOS, 2009, p. 111). Os narradores que apresentam e/ou comentam as peças, largamente utilizados no teatro grego, neoclássico francês e elisabetano, seriam resgatados por Bertolt Brecht, no século XX, sendo conferido a eles um papel de grande importância na estética épico-distanciadora do dramaturgo alemão (o narrador-brechtiano é amplamente debatido no capítulo 3.2).

peça homônima. Nessa mesma tragédia, Horácio, amigo do príncipe da Dinamarca, é quem recebe, no final da peça, a incumbência para contar os fatos que ocorreram. Vigotski sugere que, como Horácio “está à margem da tragédia, não é seu ator, mas seu contemplador e narrador, é possível ler a tragédia como a ‘narração de Horácio’” (VIGOTSKI, 1999, p. 164-165). No caso da tragédia de *Otelo*, Santos conclui seu artigo mencionando que ela é

uma peça construída por narrativas – uma macronarrativa, incluindo uma série de micronarrativas que a iniciam, a desenvolvem, e a terminam, prometendo continuá-la mesmo depois que ela se encerra no palco. (SANTOS, 2009, p. 123)

Entretanto, a autora afirma que essa narrativa “não se encerrou no palco”. Tal como Hamlet, Otelo pede a Ludovico que faça um relato dos fatos. E essa narrativa vem sendo continuamente

transmitida através dos séculos, mais precisamente desde 1604, quando *Otelo, o mouro de Veneza*, foi representada pela primeira vez, através de novos veículos e em outros países [...] (SANTOS, 2009, p. 123)

Dentro desse contexto das apropriações textuais, destacam-se as palavras de Anna Stegh Camati e Célia Arns de Miranda, a respeito do texto shakespeariano:

Os textos shakespearianos são densos hipertextos que dialogam com as múltiplas fontes por ele utilizadas e com a complexa rede de intertextos acumulada através dos séculos. De acordo com diversos críticos contemporâneos, as traduções e/ou adaptações/apropriações das peças de Shakespeare compõem-se em um rico tecido semiótico-cultural que confere [a seus textos] uma sobrevida que eles nunca teriam alcançado sem estas inúmeras variantes. (CAMATI & MIRANDA, 2009, p. 11)

Desse modo, pode-se dizer que a consagração do autor deu-se pela dinâmica de suas peças e pela criação de uma galeria de personagens complexos, que coloca o homem no centro do universo. De acordo com Gerd Bornheim, Shakespeare “sabe o homem”, é “um especialista do outro, um inventor das alteridades” (1997, p. xi). Em Shakespeare, o homem não é mais o herói incontestável: ele é o “quase-herói” que tem dúvidas, que tem inveja, que sente ciúmes, enfim, que é humano como todos os homens, com qualidades e defeitos. Andrew Cecil Bradley, professor da Universidade de Oxford, em uma série de conferências que foram reunidas no livro *A tragédia shakespeariana*, comenta que os personagens trágicos de Shakespeare



são feitos da matéria que encontramos em nós mesmos e nas pessoas que os cercam. Mas, por uma intensificação da vida que partilham com os outros, pairam acima de todos; e os maiores erguem-se tão alto que, se compreendermos completamente tudo que está expresso em suas palavras e atos, ficaremos cientes de que na vida real praticamente não conhecemos ninguém que os lembre. (BRADLEY, 2009, p. 14)

Os heróis trágicos de Shakespeare, portanto, pertencem à alta hierarquia social e/ou são de importância pública, e suas ações e sofrimentos são incomuns, pois eles são portadores de uma natureza excepcional que os fazem superiores à média da humanidade. De acordo com Bradley (2009), são “seres fora de série”, “indivíduos excepcionais”, “personagens sublimes”: reis e príncipes (Lear; Hamlet), líderes de estado (Antônio; Coriolano; o general Otelo), membros de famílias importantes (Romeu e Julieta), e sua queda ocorre de maneira inexorável. Ademais, constata-se que são heróis não-convencionais, pois os protagonistas das obras consideradas as suas quatro grandes tragédias são: um jovem desestruturado (Hamlet), um negro (Otelo)<sup>14</sup>, um ancião de 80 anos (Lear) e um assassino (Macbeth). O herói shakespeariano, grandioso, proeminente, é levado ao sofrimento, que contrasta com sua glória anterior, e sua queda atinge toda a nação ou império. Com recorrência, esses personagens mostram-se demasiadamente rígidos e obsessivos, o que acaba por destruí-los. Mas eles não temem a morte: quando sua sorte está selada, renunciam a tudo e a todos e aceitam as consequências de suas ações. Eles podem ser vencidos, mas nunca são completamente derrotados pois mantêm a dignidade na queda. Em quase todos os heróis trágicos, pode-se perceber uma espécie de predisposição para algo específico, ou uma incapacidade, em certas circunstâncias, de resistir à força que os direciona à catástrofe. Embora o herói tenha o poder de decidir seu caminho, trata-se de uma tendência, muitas vezes fatal, na qual ele se vê enredado. O herói possui um traço trágico fundamental, que o identifica com um interesse, paixão, objeto ou hábito mental. Como Bradley menciona, “sentimos de forma especialmente forte [...] que as calamidades e catástrofes se seguem inevitavelmente dos atos dos homens [...]” (BRADLEY, 2009, p. 9).

---

<sup>14</sup> No artigo intitulado *Questionamentos sobre estereótipos raciais em Otelo*, Célia Arns de Miranda afirma que “Em Otelo, [Shakespeare] verbaliza o confronto intransponível entre a hegemonia do Estado sobre o indivíduo, da civilização sobre a barbárie, do sujeito sobre o objeto, da classe dominante sobre o marginalizado para colocar o foco na constatação dos conflitos inter-raciais e interculturais que estão na raiz da tragédia de Otelo e Desdêmona” (MIRANDA, 2009, p. 131).

Verifica-se que os enredos das tragédias de Shakespeare são a jornada de uma pessoa – um herói no centro da ação (Hamlet, Otelo, Macbeth, por exemplo) – ou de duas pessoas – um herói e uma heroína (Romeu e Julieta, Antônio e Cleópatra), apesar de se fazer presente um número bastante grande de personagens, mais do que nas tragédias gregas. O conflito trágico se dá entre dois personagens, dos quais um é o herói, ou, entre dois grupos ou rivais, em um dos quais o herói se destaca. Há conflitos exteriorizados, como o enfrentamento de Otelo e Brabâncio tendo em vista o casamento não consentido do mouro e de Desdêmona. Embora esse conflito cultural e racial encontre-se latente na peça, o que efetivamente põe movimento ao enredo, em *Otelo*, é que, ao protagonista, opõe-se um antagonista excepcional, Iago, que lhe transtorna os sentimentos. De acordo com Barbara Heliodora, “[...] a obra é totalmente centrada no único tema da confrontação entre a inabalável [integridade] do Mouro e a malévola mesquinharia de Iago” (1999, p. 5), que se sente preterido por Cássio ao cargo de tenente. Entretanto, além dos conflitos externos, há outro tipo de conflito: o herói Otelo, como todos os outros heróis shakespearianos, vê-se dilacerado por forças interiores, que se apoderam de sua alma. Esses conflitos, mais profundos, são as paixões humanas em excesso, tais como o orgulho, a avareza, a ira, a luxúria, a inveja, o ciúme, a ambição, a dúvida. O herói Otelo, um general que representa a esperança de toda uma nação, também sente ciúmes, tem dúvida sobre a fidelidade da amada, e é facilmente enganado por um vilão aparentemente honesto<sup>15</sup>, mas invejoso e trapaceiro ao extremo, o que o leva, deliberadamente, a realizar um ato terrível.

Em resumo, pode-se dizer que a tragédia shakespeariana é o enredo de uma calamidade excepcional, que provoca a queda de um homem que ocupa uma posição de destaque na sociedade. No entanto, esse infortúnio não ocorre como na tragédia grega, em que as Moiras determinam a boa ou a má sorte dos homens; não se trata de um desígnio do destino, mas, sim, decorre das ações do próprio homem, ou seja, o homem é o agente responsável por sua própria queda.

---

<sup>15</sup> Bradley comenta a respeito da suposta honestidade de Iago: “‘Honesto’ é o termo que ocorre de imediato a quem lhe dirige a palavra. Aplica-se-lhe cerca de quinze vezes na peça, para não falarmos da meia dúzia de vezes em que ele mesmo a emprega, zombeteiramente, em referência a si próprio” (BRADLEY, 2009, p. 160).

## 2 A tragédia de *Otelo*, o mouro de Veneza

### 2.1 O texto e o contexto de *Otelo*

Percebe-se que o título em inglês da peça *The Tragedy of Othello, the Moor of Venice*<sup>16</sup> já revela o gênero a que ela se filia – tragédia –, o lugar onde se inicia a ação – Veneza –, e o fato do herói trágico – Otelo – ser um indivíduo de uma cultura diferente – moura. A data provável de sua composição é o ano de 1603 e/ou 1604: existe um documento que indica que a peça foi apresentada no dia primeiro de novembro (HELIODORA, 1999, p. 5), sem que o ano da apresentação seja mencionado. Desde então, essa tragédia vem atravessando séculos, mantendo sua popularidade em apropriações, principalmente, cênicas e fílmicas. E. A. J. Honigsmann (2001, p. 27) aponta como fonte principal utilizada por Shakespeare para sua criação, *A história de Desdêmona de Veneza e o capitão mouro*, constante dos *Hecatommithi* (*Os mil contos*), uma narrativa (*novelle*) escrita pelo italiano Giovanni Battista Giraldi (1504-1573), conhecido por Cinthio, publicada em 1565.

Há diferenças fundamentais entre o texto de Cinthio e a recriação de Shakespeare, sendo que o interesse do autor inglês estava voltado para questões mais amplas, tais como o racismo, o feminismo/machismo e o

---

<sup>16</sup> Barbara Heliodora, da mesma forma que outros três tradutores, listados abaixo, traduz o título tal qual a versão de Shakespeare. Verifica-se que, apenas a partir de 1933, passaram a ser traduzidas e publicadas as obras de Shakespeare para o português, e que, no caso específico de *Otelo* (*The Tragedy of Othello, the Moor of Venice*), dispomos atualmente – a partir do levantamento realizado por Márcia Martins (2008, p. 335-351) – de oito traduções publicadas no mercado editorial brasileiro. São elas (A sequência dos dados refere-se a: tradutor, título traduzido, editora e estratégia tradutória empregada): 1) Onestaldo de Pennafort, *Otelo*, Civilização Brasileira, 1956, e Relume Dumará, 1995 (edição bilíngue), em prosa e versos decassílabos; 2) Carlos Alberto Nunes, *Otelo*, Melhoramentos, 1950-58, e Ediouro, s/d, em prosa e versos decassílabos heroicos; 3) F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes, *Otelo, o mouro de Veneza*, José Aguilar, 1969, Nova Aguilar, 1989 e 1995 (Volume I da antologia Obra Completa), em prosa (à exceção das canções, traduzidas em verso); 4) Péricles Eugênio da Silva Ramos, *Otelo*, Círculo do Livro, 1985, em prosa e verso (predominando o decassílabo, com dodecassílabos ocasionais); 5) Barbara Heliodora, *Otelo, o mouro de Veneza*, Lacerda, 1999, Nova Aguilar, 2006 (Volume I da antologia Teatro Completo), em prosa e versos decassílabos; 6) Beatriz Viégas Faria, *Otelo*, L&PM Pocket, 1999, em prosa; 7) Jean Melville, *Otelo, o mouro de Veneza*, Martin Claret, 2003, em prosa. 8) No final de 2014, uma nova edição foi lançada: trata-se da tradução de Marilise Rezende Bertin, *Otelo, o mouro de Veneza*, da Editora Martin Claret. Além dessas traduções, há uma adaptação direcionada para o público infanto-juvenil, que merece referência: Hildegard Feist, *Otelo*, Scipione, 1987, em prosa. Martins comenta que as peças de Shakespeare “são incessantemente traduzidas, para fins tanto de encenação como de publicação, e adaptadas para outros meios como ópera, balé, televisão e, principalmente, cinema” (MARTINS, 2008, p. 301). É preciso, pois, ter em mente que diversas encenações de *Otelo*, no Brasil, tiveram como texto-base alguma dessas edições da obra publicada em português – sendo o texto readaptado aos propósitos e características de cada produção. E há, ainda, outras tantas companhias que se valem do ‘original’ inglês como ponto de partida e o traduzem tendo em vista uma determinada montagem.

imperialismo/colonialismo. No que se refere ao enredo, verifica-se que Shakespeare o tornou mais complexo, objetivando alcançar uma abrangência maior de significado. O tema da promoção de Iago, preterido por Cássio, por exemplo, não existe no texto de Cinthio, sendo que na peça shakespeariana esse ponto é fundamental no que se refere às motivações do vilão para a ação. Quanto aos personagens, Shakespeare compôs Otelo como um homem de caráter nobre e de impecável integridade moral, objetivando exacerbar a discussão em torno do preconceito racial/cultural, e criou Rodrigo, um personagem cômico, como contraponto. Além desses aspectos, percebe-se que a versão de Cinthio é uma história banal de ciúme, intriga sexual e brutalidade, na qual Otelo e seu alferes, juntos, espancam Desdêmona até a morte. Observa-se que a peça de Shakespeare, por sua vez, não trata exclusivamente do ciúme, uma das paixões humanas mais propensas a levar um homem a um ato impensado, mas, também, desenvolve os outros temas, citados anteriormente. Pode-se dizer que a tragédia de *Otelo* aborda “as controvérsias geradas pelo confronto entre culturas, raças, ideologias, gêneros, entre o público e o privado, entre os colonizadores e os colonizados” (MIRANDA, 2009, p. 138).

Além do texto de Cinthio, as demais fontes de *Otelo* incluem alguns autores, como John Leo, Plínio, Lewis Lewkenor, Lyly, Marlowe, Terêncio, Plauto, Ovídio e Rabelais. Shakespeare também se baseou em várias outras obras como, por exemplo, *Arden of Faversham*, *A Warning for Fair Women*, *Every Man in His Humour*, *Every Man out of His Humour*, *A Bíblia*, e mesmo as formas cênicas e personagens das suas peças anteriores, que são os intratextos, tais como *Tito Andrônico*, *Muito barulho por nada* e *Noite de reis*. Diante dessa vasta interrelação com outros textos, Honigmann ainda aponta como sendo fontes dessa peça algumas baladas populares, canções e provérbios, e muitas obras sobre o Mundo Mediterrâneo, o Norte da África e Veneza (HONIGMANN, 1997, p. 387).

A tragédia escrita por Shakespeare foi publicada em duas versões, o Quarto de 1622 e o Fólho de 1623. Apenas dezoito peças de Shakespeare existiam em versões *in-quarto* – *Bad Quartos* (maus quartos), publicadas sem a autorização da companhia do autor, sendo que as *Good Quartos* (bons quartos), foram publicadas com autorização (KERMODE, 2006, p. 447-448). No caso de *Otelo*, não se tem notícias de uma publicação em *Bad Quarto* – reconstituição da peça feita a partir das lembranças de algum ator que, muitas vezes, havia estado em cena. Sabe-se

apenas a respeito do *Good Quarto* – baseado no registro de direitos autorais (*Stationer's Register*) do manuscrito na *Stationer's Company of London*. Em 1623, sete anos após a morte de William Shakespeare, Henry Condell e John Heminge, atores de sua companhia, organizaram a obra shakespeariana em comédias, peças históricas e tragédias, e publicaram o *Primeiro Fólho*, contendo 36 peças do autor, edição essa com maior autoridade que as demais. Como afirma Frank Kermode, “As relações ente textos de Quarto e Folio são por vezes complicadíssimas [pois não] sobreviveu nem uma só cópia autógrafa de uma peça shakespeariana” (KERMODE, 2006, p. 447-448). Essa ausência de cópias de manuscritos gera grandes problemas. No caso específico de *Otelo*, por exemplo:

A existência de dois textos (o Quarto de 1622 e o Folio de 1623) cria problemas diversos dos encontrados em *Hamlet* ou *Rei Lear*, porém não menos difíceis. Eles permanecem com pouca probabilidade de serem resolvidos de modo a comandar qualquer coisa sequer parecida com um consenso editorial. (KERMODE, 2006, p. 239)

Na edição de 1623, a primeira publicação da obra completa de Shakespeare, há uma homenagem de Ben Jonson, um poema laudatório à memória do autor, cujo final é o seguinte: “Ele não foi de um século, mas de todos os tempos!”<sup>17</sup>. Jonson, considerado um dos homens mais eruditos da era elisabetana, que ainda havia se referido a Shakespeare como a “maravilha de nosso teatro”, não poderia ter dito algo mais apropriado. Somente no decorrer do século XVII, para se ter uma ideia do alcance dessas palavras, outras três edições foram lançadas, em formato Fólho, dada a grande popularidade de Shakespeare: o *Segundo Fólho* (1632), o *Terceiro Fólho* (1663-64) e o *Quarto Fólho* (1685).

Com base na problematização a respeito das variações textuais – *Good Quartos*, *Bad Quartos*, *Folios* –, ou seja, uma vez que suas peças possuem versões diferentes mesmo em língua inglesa, percebe-se a impossibilidade da referência a um texto ‘original’ ou ‘definitivo’ de Shakespeare. Essa característica torna insustentável a argumentação sobre fidelidade textual na obra do autor inglês<sup>18</sup>, pois “Shakespeare, talvez ele próprio um dos mais inventivos e prolíficos entre os

---

<sup>17</sup> As palavras em inglês são: *He was not of an age but for all time* (apud BOYCE, 1991, p. 323).

<sup>18</sup> Aliás, a discussão sobre fidelidade de um texto em relação a outro texto está superada no que se refere a qualquer autor e em relação a quaisquer obras. Esse ponto é explicitado e debatido no capítulo 3.1.

adaptadores literários e teatrais, tornou-se uma complexa rede de práticas discursivas, culturais e históricas, nem todas necessariamente literárias” (FISHLIN & FORTIER, 1996, p. 183). Entretanto, ainda que a questão relativa à existência de diversas versões obrigue a, necessariamente, ter uma postura flexível/reflexiva diante dos textos que são utilizados nas diversas montagens produzidas ao redor do mundo, percebe-se que a dramaturgia shakespeariana se destaca pela maneira com que o autor arma a trama em torno de um tema central. Nas palavras de Johann Wolfgang von Goethe, “[Shakespeare] não escolhe, como outros poetas, matérias diferentes para cada trabalho particular, ele põe um conceito no ponto central, relacionando a partir dele o mundo e todo o universo” (GOETHE, 2000b, p. 53).

Nesse sentido, verifica-se que a tragédia de *Otelo* nasce do casamento de duas pessoas de culturas e formações radicalmente diferentes: um bárbaro errante e uma veneziana sofisticada (CHARLTON *apud* HELIODORA, 1999, p. 8). O mundo de Desdêmona segue os valores da sociedade de Veneza<sup>19</sup>, a noiva do Adriático, como a cidade era chamada, por ter sido construída sobre o mar: pela lógica daquela sociedade, a união com o general mouro seria um ato antinatural, uma violação da ordem. Contudo, esse ponto de vista restringe-se apenas ao plano pessoal, uma vez que nega-se ao homem o que se concede ao estrategista: Otelo não é um homem comum, mas general da República, valiosíssimo para os venezianos, a única esperança diante da invasão turca à ilha de Chipre. Para Célia Arns de Miranda,

Na realidade, o que importa é a percepção de que Otelo, apesar de estar, aparentemente, integrado na cultura veneziana e de ser admirado e requisitado por seus dotes na guerra, é considerado por essa mesma sociedade como o outro, aquele que pertence a uma cultura e raça diferentes, aquele que não tem o direito de conquistar uma donzela branca e requintada porque ele é o bárbaro, o diferente, aquele que, como indivíduo, é banido dessa sociedade. (MIRANDA, 2009, p. 135)

No início da peça, Otelo é visto na Câmara do Conselho do Senado, apresentando-se com um caráter inquebrantável, e essa consciência de sua posição elevada nunca o abandona. Mas o herói comete erros de julgamento, impulsionado por Iago, seu antagonista, que o envolve em uma densa atmosfera de dúvidas, levando-o à perdição, devido ao excesso de ciúme. Iago é nefasto, comparável

---

<sup>19</sup> Os elisabetanos admiravam essa cidade, ela exercia grande fascínio sobre a imaginação das pessoas, pois era esplendorosa, cosmopolita, rica e conhecida pela licenciosidade de seus costumes.

apenas, talvez, ao Mefistófeles, de Goethe, ele é “um mestre em traição” (MONTEIRO, 2009, p. 28), como diz o próprio personagem no espetáculo *Otelo, as faces do ciúme*, analisado neste estudo. Hipócrita ao extremo, em diálogo com Cássio, na mesma montagem, ele diz de si mesmo: “Sou um vilão se minto” (MONTEIRO, 2009, p. 22). Trata-se de um grande vilão que, em conjunto com outros acontecimentos por ele manipulados, numa cadeia de relações de causa e efeito, precipitam a ruína de Otelo, induzem-no ao erro – matar uma pessoa inocente. Tanto no *Otelo* de Shakespeare como no de Monteiro, o erro trágico é também o resultado dos próprios princípios do mouro, que age impulsionado por uma completa convicção de justiça, de acordo com o código de ética pagão de sua cultura: como ele poderia deixar viver uma criatura que para ele parece vergonhosa e traidora como Desdêmona? Desse modo, pode-se dizer que o erro cometido por Otelo não envolve a quebra de seus princípios éticos e morais, ainda que não seja possível inocentá-lo da culpa, pois foi sua obsessão – o traço trágico fundamental – que o levou a cometer o engano terrível de assassinar a própria mulher.

Verifica-se que Shakespeare se utiliza de um recurso sofisticado, sutil ironia dramática: ao decidir matar Desdêmona, com grande pesar, Otelo lamenta a degradação de sua amada, dizendo: “Isso é certo, mas que pena que dá, Iago: Ah, Iago, // que pena que dá, Iago!” (SHAKESPEARE, 1999, p. 136)<sup>20</sup>. Na tragédia de *Otelo*, Desdêmona é a mais bela criatura sobre a face da terra, porém, para o mouro, ela também é uma traidora, característica que sublinha o desperdício de tamanha beleza. Essa ‘sensação de desperdício’, configura-se como a representação do próprio mistério da vida, uma vez que a máxima virtude e a máxima grandeza também engendram seus opostos mais extremos. No entanto, os leitores sabem que se trata da degradação do próprio Otelo que, impulsionado pelo

---

<sup>20</sup> A partir dessa referência, sempre que o texto da peça *Otelo* for citado, faz-se pela tradução de Barbara Heliodora. Objetivando facilitar a leitura, ao invés de mencionar o nome da autora da tradução nas outras referências, será adotada a seguinte notação: Ato, cena, página. Desse modo, à guisa de modelo, a entrada supracitada seria (IV, i, p. 136). Nessa passagem, a constatação de Otelo mostra-se próxima a um célebre pensamento de Hamlet: “Que obra de arte é um homem, que nobre na razão, que infinito nas faculdades, na expressão e nos movimentos, que determinado, e admirável nas ações; que parecido a um anjo de inteligência, que semelhante a um deus! A beleza do mundo; a flor dos animais; e contudo, para mim, que é esta quintessência do pó?” (SHAKESPEARE, 1976, p. 87). Essa fala de Hamlet, no Ato II, Cena ii, expõe, simultaneamente, a grandiosidade e a fragilidade do ser humano: maravilhoso e repleto de possibilidades, porém, efêmero, vai transformar-se em pó. A fala de Otelo, por sua vez, centra-se em uma nuance: a constatação do desperdício de nobres características humanas como, por exemplo, a virtude de Desdêmona. Como diz Otelo, no espetáculo de Sílvia Monteiro, Desdêmona é um “modelo exemplar da natureza” (MONTEIRO, 2009, p. 32), e acrescenta: “No mundo não há criatura mais doce. Se estivesse no leito de um rei, comandaria o reino” (MONTEIRO, 2009, p. 23).

excesso de ciúme, entorpecido pelo veneno que Iago instila gota a gota, mata uma pessoa inocente. Obviamente, para que a tragédia exista, esse crime deve acontecer. Após cometê-lo, vem a revelação dos fatos: Otelo, o herói trágico que só aprende com seu sofrimento, tem uma visão mais clara da realidade, da ação abjeta que cometeu. Ele reconhece sua culpa, expressa sua terrível dor e se executa, a única medida ainda possível. Essa última ação de Otelo é justamente a ação que permite que se reafirme a ordem moral do universo, com os valores humanos sendo retomados.

Bradley sustenta o argumento de que, embora a origem de Otelo não seja uma questão irrelevante, pois influi na visão que temos dele, além de influir na ação e em sua catástrofe, a peça não poderia ser tomada pela “paixão selvagem do sangue mouro” vindo à tona após instigada a desconfiança (BRADLEY, 2009, p. 137). O crítico argumenta que o fato do herói provir de uma cultura que seria entendida como selvagem não determina sua reação, uma vez que “*todo* homem no lugar de Otelo teria ficado perturbado pelo que é dito por Iago” (p. 143). Conforme aponta o professor e diretor de teatro John Russell Brown, na introdução de *A tragédia shakespeariana*:

Bradley defendeu que a raça e o passado de Otelo não eram elementos importantes na peça [bem como a diferença] entre um ‘alferes’ e um ‘tenente’, não entra na sua minuciosa discussão acerca da preferência de Otelo por Cássio em detrimento de Iago. Nada disso era tão interessante para ele quanto as opiniões, as paixões e a ‘alma’ dos personagens, consideradas como representativas da ‘natureza humana’ ou consequências de suas interações. (BROWN, 2009, p. XXII)

A análise de Bradley aponta para o fato da origem de Otelo, um mouro, não ser determinante, o que suscita algumas reflexões. Pode-se dizer, em primeiro lugar, que Otelo age e reage de acordo com seus próprios erros de julgamento, que foram induzidos por Iago: ele mata, segundo seu raciocínio turvo, para livrar o mundo de um ser vil. É importante acrescentar que crimes passionais, violências e vinganças continuam a ocorrer até os dias atuais, em todos os lugares, e mesmo quando os envolvidos são pessoas de uma mesma cultura. Para comprová-lo, basta abrir os jornais, ligar a televisão ou acessar a internet. No entanto, segundo Miranda (2009, p. 138), “a leitura de *Otelo* não pode se restringir a uma discussão em torno das paixões que envolvem os eternos conflitos humanos como a traição, a infidelidade, a deslealdade que acabam detonando o fim trágico do casal protagonista”, pois na



peça, além desse nível de significação, explícito e evidente, há outro nível, implícito ou subliminar (p. 138-139).

Atendo-se somente ao plano literário, alguns poucos exemplos são suficientes para demonstrar a ocorrência de tragédias similares em contextos bastante diferentes. Destaque-se a intertextualidade presente no romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis. No capítulo CXXXV, cujo título é *Otelo*, o protagonista, Bentinho, relata sua experiência diante do espetáculo:

Jantei fora. De noite fui ao teatro. Representava-se justamente *Otelo*, que eu não vira nem lera nunca; sabia apenas o assunto, e estimei a coincidência. Vi as grandes raivas do mouro, por causa de um lenço – um simples lenço! – e aqui dou matéria à meditação dos psicólogos deste e de outros continentes, pois não me pude furtar à observação de que um lenço bastou a acender os ciúmes de Otelo e compor a mais sublime tragédia deste mundo. (ASSIS, 1994, p. 133)

Não por acaso, o personagem Bentinho, no *fin de siècle* do Rio de Janeiro, justamente no momento em que está com a alma amargurada por uma suposta traição, entra no teatro, “a diversão coletiva por excelência, antes que o cinema e o futebol viessem a disputar essa primazia” (PRADO, 2008, p. 161), e assiste a uma encenação da tragédia de Shakespeare. O entretenimento noturno que procura para desanuviar um pouco a cabeça, acaba por transtorná-lo ainda mais. Histórias de ciúme infundado como essa, são encontradas em outros países e épocas: *A sonata a Kreutzer* (1891), do escritor russo Lev Tolstói, por exemplo, apresenta uma reflexão a respeito do desequilíbrio nas relações entre homens e mulheres e a hipocrisia no comportamento sexual em sociedade. Aliás, o próprio Tolstói já havia tratado de tema correlato, a infidelidade no casamento, em uma obra anterior, *Ana Karênina* (1875-78). Por fim, uma passagem extraída de *O vermelho e o negro* (1830), romance de Stendhal, autor que figura na linha de frente da escola romântica francesa, cujo percurso será delineado na seção seguinte, apresenta um interessante paralelismo com a peça de Shakespeare.

Mathilde acabou ficando impaciente por ver tão pouco o homem que ela conseguira amar de verdade.  
Num momento de mau humor, escreveu ao seu pai, começando sua carta como Otelo:  
*Que eu tenha preferido Julien aos atrativos que a sociedade oferecia à filha do senhor marquês de La Mole, a minha escolha já o provou.* (STENDHAL, 2010, p. 473)

Nessa obra francesa, novamente, uma mulher da alta sociedade une-se a um homem que não detém a mesma posição. Mathilde, como Desdêmona, mostra-se uma personagem determinada. A frase com a qual ela inicia a carta que endereça ao pai, bem poderia constar da própria tragédia shakespeariana, com poucas alterações. Desdêmona escreveria algo próximo ao seguinte: *Que eu tenha preferido Otelo aos atrativos que a sociedade veneziana oferecia à filha do senador Brabâncio, a minha escolha já o provou*. Com base nesses poucos exemplos, pode-se dizer que a tragédia de Otelo – bem como a tragédia de Desdêmona – deixa-se amoldar nos mais diferentes contextos e épocas, sendo retomada por obras artísticas diversas, pois o conflito que a constitui é, de fato, de ordem universal.

## 2.2 O percurso de *Otelo* e sua chegada no Brasil

A chegada das obras de Shakespeare nos palcos brasileiros deu-se de maneira indireta: elas fizeram escala, primeiramente, na França. Nesse país, os preceitos do aristotelismo, que haviam sido revisitados pelos doutos do século XVII, moldariam a influência que as peças do autor viriam a ter em sua recepção brasileira. Tratava-se de um teatro de regras, afeito ao espírito normativo dos franceses, em que os poetas deveriam atender às unidades de ação, tempo e lugar, ao decoro, à verossimilhança – tudo deveria dar-se na ordem do possível e do necessário –, em uma palavra, à criação e manutenção da ilusão cênica. No centro da ação trágica moviam-se deuses e heróis, homens que seriam melhores do que os homens comuns, ou seja, visava a uma imitação idealizada, à representação estética de uma bela natureza. No século seguinte, surgiram algumas divergências: Voltaire, o ‘relativista’, propôs algumas modificações do arcabouço aristotélico nos novos textos, enquanto outra linha, a ‘radical’, entendeu ser preciso a ruptura com as regras, a criação de um teatro novo. Esse é o caso de Beaumarchais e Diderot, que colocaram em cena personagens da experiência cotidiana, especificamente a família burguesa, na direção de uma imitação perfeita – entendida como uma imitação total – da realidade. O drama burguês é, portanto, a estética da natureza verdadeira. Está-se diante do neoclássico, cujo objetivo é didático: trata-se de uma pedagogia da virtude, que visa educar o indivíduo para a sociedade. Nesse contexto, foi Jean-François Ducis (1733-1816) quem apresentou em 1792, em Paris, a primeira

adaptação de *Otelo* – a tragédia do ciúme – fora da Inglaterra, com inúmeras alterações para deixar a peça mais palatável ao gosto de seus conterrâneos. Nessa primeira versão da peça, a mais conhecida e difundida, o autor realizou uma tradução amenizada, artificial, no sentido de escapar à verossimilhança em prol de uma melhor assimilação pelo gosto francês da época, como bem explicita Jan Kott:

Ducis achava que Shakespeare continuava sendo muito violento para os franceses, muito brutal. A despeito da tradição inglesa, transformou o negro em moreno; seu Otelo era bronzeado afim de não escandalizar as mulheres, como ele confessou. Desdêmona não perdia seu lenço; fazendo o lenço parte do enxoval feminino, era impossível que tal palavra fosse pronunciada em cena<sup>21</sup>. A Desdêmona da Convenção podia apenas perder seu diadema. Otelo não a sufocava, teria sido muito primitivo; Ducis substituíu o travesseiro por um punhal. Restava a questão final. Os espectadores revolucionários<sup>22</sup> não gostavam de cenas sangrentas. No momento em que Otelo ergue a mão para ferir mortalmente Desdêmona, o enviado de Veneza entrava no quarto de dormir e exclamava: 'Bárbaro, que fazes?'. Ducis escreveu dois finais para a peça, um bom e um mau, a escolher. (KOTT, 2003, p. 104)

Nas palavras de Stendhal<sup>23</sup>: “Paris é a sala da Europa e a ela dá o tom” (STENDHAL, 2008, p. 44). Verifica-se que a frase é verdadeira, ao menos no que se trata da disseminação de *Otelo*, da França para o restante do continente. A versão de Ducis, que iniciou a proliferação de várias recriações de *Otelo* pela Europa<sup>24</sup>, reaparece no contexto de um embate acalorado: na terceira década do século XIX,

<sup>21</sup> A questão do lenço, elemento essencial no enredo da tragédia, viria a ser muito discutida. Stendhal, um dos principais defensores da dramaturgia romântica, também se pronunciou a esse respeito: “Como podeis desejar que Otelo deixe de pronunciar o ignóbil termo *lenço* quando mata a mulher que ama, somente porque ela deixou que o rival Cássio levasse o lenço fatal que ele lhe ofertara nos primeiros tempos de seus amores?” (STENDHAL, 2008, p. 139).

<sup>22</sup> Trata-se, como mencionado anteriormente, de 1792, o ano I da República na França.

<sup>23</sup> Erich Auerbach, referindo-se a Stendhal: “[...] é evidente que está muito próximo dos seus contemporâneos românticos: na luta contra as fronteiras estilísticas, entre o realista e o trágico. Nisto até os sobrepuja, pois é muito mais consequente e legítimo e com base nesta coincidência lhe foi possível, também, em 1822, aparecer como partidário da nova tendência” (AUERBACH, 1971, p. 406-407).

<sup>24</sup> As versões de *Otelo* são encontradas tanto em forma de melodrama como de ópera: vide exemplo da adaptação para a ópera por Rossini, em 1816, e Verdi, em 1887. A adaptação de Verdi, por sua vez, foi adaptada para o cinema um século depois, sendo realizada uma mudança de gênero: a tragédia deu lugar ao musical *Otello* (1986), dirigido por Franco Zeffirelli e protagonizado pelo tenor Plácido Domingo. Em 1930, localiza-se outra versão que deve ser mencionada: Constantin Stanislavski, nesse ano, escreveu e enviou para o Teatro de Arte de Moscou seu projeto de encenação da peça *Otelo*, que foi montada em poucos meses, então metamorfoseada em “tragédia da confiança enganada”, onde “Otelo é vítima não apenas das intrigas de Iago, mas do ciúme do doge e de todo o senado veneziano” (KOTT, 2003, p. 105). Na literatura, destaca-se Alexandre Dumas, escritor francês, que lançou um romance homônimo.

os autores românticos insurgem-se contra o dogmatismo dos neoclássicos, desvalorizando o realismo mimético e enaltecendo a liberdade poética, quer dizer, passam a valorizar o original<sup>25</sup>. Por volta de 1824, a Academia Francesa de Letras, à época cultora dos valores clássicos, redigia um novo dicionário. Auger, secretário da Academia e relator desse dicionário, chega ao termo *romântico* e dá sua definição. O frenesi é imediato: alguns membros da instituição vociferam contra o termo procurando menosprezá-lo. Ficou decidido que três deles, entre os mais extremistas do grupo, ficariam responsáveis por preparar a definição do verbete. Cita-se, por intermédio da obra de Stendhal, a definição constante do dicionário:

ROMÂNTICO [Na Edição de 1835] (A): diz-se [...] de certos escritores que se vangloriam de superar as regras de composição e de estilo estabelecidas a partir do exemplo dos autores clássicos. Diz-se igualmente das obras desses escritores... O termo é empregado substantivamente no masculino, e se diz do gênero romântico. *O romântico é um gênero novo*. Em 1879, a Academia dará novas definições ao termo: ROMÂNTICO: diz-se [...] em oposição a clássico, de uma escola de escritores que se propuseram a renovar as formas da literatura. Diz-se igualmente das obras desses escritores. ROMANTISMO: Sistema, escola literária dos escritores românticos. (STENDHAL, 2008, p. 96)

Ao se lançar luz sobre esse embate, será possível vislumbrar de maneira mais detalhada a influência que a retomada francesa da obra de Shakespeare teve sobre a assimilação do autor no Brasil. Para tanto, faz-se necessário retomar, inicialmente, alguns postulados de Stendhal e Victor Hugo, os dois principais defensores do movimento romântico francês, entre os quais o autor inglês detinha um elevado prestígio, sendo exaltado e eleito como modelo.

Stendhal redigiu e publicou dois textos, *Racine e Shakespeare I e II*, lançados em 1823 e 1825, respectivamente, em defesa do drama romântico. Esses textos, apesar de não formarem uma teoria do teatro no sentido estrito do termo, apresentam um caráter de manifesto. Os textos são panfletários, pregam a

<sup>25</sup> Na língua francesa, percebe-se que a sutileza de significados existente em relação ao termo 'original' é expressa pela dupla grafia: *origine*, palavra que remete à 'origem'; e *original*, relativo a 'novo'. O original, em um primeiro momento, seria uma criação imaginada sem modelo, *ex nihilo*, o que seria uma originalidade absoluta. Por sua vez, haveria também uma originalidade relativa, que é o sentido no qual atualmente se utiliza a palavra no meio artístico, quer dizer, relativo aquilo que tem uma marca própria. Nesse sentido, ao se estabelecer essa distinção, a originalidade, no sentido de novidade, passa a ser 'metamorfose', ou seja, inspirando-se no original, no sentido de origem, um autor rompe com a convenção, produzindo dessa maneira uma obra diferenciada. Essa acepção de original começou a ser utilizada no século XVII, sendo chamada de originalidade literária, e pode ser melhor compreendida em duas publicações dedicadas ao assunto: *Originalité* (1966), de Odette de Mourgues, cuja perspectiva é histórica, e *L'origine et l'original: nuance linguistique, distance poétique* (1966), de Anna Balakian, de viés mais teórico.

libertação frente ao pedantismo e aos preconceitos do estilo clássico. Em síntese, o que fez Stendhal nesses textos foi enunciar a oposição entre clássicos e românticos, defendendo a superioridade do segundo grupo sobre o primeiro.

O autor iniciou seus textos com uma espécie de apologia ao espírito francês que, segundo ele, seria contrário ao espírito dos alemães<sup>26</sup>, demasiadamente bárbaros. Nesse momento, já se colocava claramente a questão que dividia em duas frentes a suposta unidade romântica: de um lado, os românticos franceses e, de outro, os românticos alemães – Goethe, Schiller, entre outros. Ainda que panfletário, no que se refere à defesa do drama romântico, percebe-se que Stendhal se mostra com nuances, ao relativizar a bandeira do nacionalismo, dizendo ao que vinha: “Dirijo-me sem receio à juventude perdida que acreditou dar mostras de patriotismo e de honra nacional ao vaiar Shakespeare porque ele era inglês” (STENDHAL, 2008, p. 43). Nesse sentido, Stendhal volta as costas para os alemães, ao mesmo tempo em que acolhe os ingleses, senão todos, ao menos Shakespeare, enfatizando que o estilo do autor era, para ele, simples. Dizendo-se “louco por Hamlet” (p. 21), Stendhal afirma uma “adoração pela verdade trágica e simples de Shakespeare, em contraste com a *puerilidade enfática* de Voltaire” (p. 17), pois tal simplicidade seria, para Stendhal, o veículo preciso da verdade.

Por outro lado, no que diz respeito à melhor forma de abarcar os conteúdos do drama romântico, tanto Mme. de Staël quanto Stendhal foram influentes defensores do uso da prosa, que consideraram mais natural e verdadeira. Mais ou menos na mesma época, no célebre Prefácio à *Cromwell*, publicado em dezembro de 1827, é Victor Hugo quem, ao desenvolver sua teoria sobre a modernidade do drama, opôs-se ao que era considerado comum, que seria o grande inimigo da arte (HUGO, 2010, p. 10). Ao demonstrar esse posicionamento entre os românticos, tornou-se um apologista do verso, no momento em que predominava o gosto pela prosa. Pode-se imaginar a polêmica que surgiu com a divergência de pontos de vistas entre os românticos, principalmente, para os defensores de uma suposta unidade do plano estético do movimento. Percebe-se, assim, que Hugo ainda guarda um ponto de contato com o classicismo, ao afirmar que “O comum é o defeito dos poetas de curta visão e de curto fôlego” (HUGO, 2010, p. 71). Mesmo ao

---

<sup>26</sup> A querela entre franceses e alemães é antiga. Apenas em relação a Shakespeare, no contexto do romantismo literário, aponta-se que August Wilhelm von Schlegel (1767-1845) disseminou o comentário de que se deveria conservar a integridade das peças do dramaturgo, motivo pelo qual criticou os franceses, que tendiam a adaptá-las, desvirtuando seu conteúdo (CIPOLLA, 2009, p. 58).

condenar o alexandrino clássico, considerado, muitas vezes, aborrecido por seus pares, os autores românticos reconhecem que “concluíram, talvez um pouco precipitadamente, que o drama devia ser escrito em prosa” (p. 75). Por esse motivo, Hugo procurou advogar em prol de um novo metro, que fosse mais flexível e variado:

Não hesitamos, e isto provaria ainda aos homens de boa fé quão pouco procuramos deformar a arte, não hesitamos em considerar o verso como um dos meios mais próprios para preservar o drama do flagelo que acabamos de assinalar, como um dos diques mais poderosos contra a irrupção do *comum* [...] (HUGO, 2010, p. 71, grifo nosso)

Contudo, por fim, Hugo acabou por relativizar a discussão em torno da importância de qual forma os dramaturgos deveriam se valer, uma vez que “outra fração da reforma se inclinaria para o drama escrito ao mesmo tempo em prosa e em verso, como fez Shakespeare” (HUGO, 2010, p. 79), e que esse modo de composição, utilizado pelo “velho Gilles Shakespeare”, também teria suas vantagens. A conclusão de Hugo é a de que

o drama esteja escrito em prosa, que esteja escrito em verso, que esteja escrito em verso e em prosa, isto não é senão uma questão secundária. A categoria de uma obra deve ser fixada não segundo sua forma, mas segundo seu valor intrínseco. Nas questões desse tipo, só há uma solução; só há um peso que pode fazer inclinar a balança da arte: o gênio. (HUGO, 2010, p. 79)

O drama romântico trocou o verso pela prosa e, precisamente nesse momento, os românticos se encontraram com aquilo que denominaram de realidade francesa de Shakespeare. Enquanto Hugo legislava em prol do gênio, tendo encontrado precisamente em Shakespeare seu ideal, Stendhal mostrava-se contundente em relação à poesia dramática de orientação clássica, deixando claro seu descontentamento em carta datada de 03 de maio de 1824: “O gênero dramático, aquele que mais ilustrou a França, está há muitos anos estéril” (STENDHAL, 2008, p. 181). Pois bem, seria preciso desenferrujar esse drama, “desenferrujar a literatura atual” (HUGO, 2010, p. 97), atualizar, modernizar a cena, revolucioná-la. Seria preciso pulverizar essa “poesia pintada, mosqueada, empoada do século XVIII, esta literatura de anquinhas, de pompons e de falbalás” (p. 96). Seria a vez, segundo Décio de Almeida Prado (2008), “dos dramas descabelados (os cabelos livres e soltos dos românticos [opondo-se] à compostura das perucas

clássicas herdadas do século XVIII)” (PRADO, 2008, p. 45). Hugo, partindo de tais pressupostos, expõe sua famosa teoria sobre o drama, quando afirma, dentre outros aspectos, que “a poesia de nosso tempo é, pois, o drama” (p. 46-47).

Prado aponta o caráter libertário do novo movimento, ao comentar que

O romantismo alargara na França, mestra do Brasil, a porta estreita do classicismo para que o fluxo do século XIX pudesse passar. Nada de tempo e espaço ficcionais limitados de antemão, nada de regras impostas à visão poética do escritor, nada de enredos centralizados em torno de uma história só. O poeta, ou seja, o criador, pois esta é a raiz etimológica da palavra, deve voar na amplidão, sustentado pelas asas da imaginação, pelo dom da fantasia que lhe faculta, em princípio, todas as liberdades, as formais não menos que as de conteúdo. A arte foi feita para libertar, não para constranger. (PRADO, 2008, p. 77)

Nesse sentido, Stendhal, que havia rompido com as unidades clássicas de tempo e espaço, define atrevidamente o que entende por romantismo aplicado ao gênero dramático: “é a tragédia em prosa que dura diversos meses e se passa em diversos lugares” (STENDHAL, 2008, p. 118)<sup>27</sup>. Hugo, por sua vez, ao expressar a visão da cultura de seu tempo, caracteriza o que entende por drama romântico, o que distinguiria essa nova arte, em termos de uma dualidade, o grotesco e o sublime:

na poesia nova [leia-se, romântica] enquanto o sublime representará a alma tal qual ela é [...] ele [o grotesco] representará o papel da besta humana. O primeiro tipo, livre de toda mescla impura, terá como apanágio todos os encantos, todas as graças, todas as belezas; é preciso que possa criar um dia Julieta, Desdémona, Ofélia. O segundo tomará todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiúras. Nesta partilha da humanidade e da criação, é a ele que caberão as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita; é ele que será alternadamente Iago, Tartufo, Basílio; Polônio, Harpagão, Bartolo; Falstaff, Scapino, Fígaro. O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. (HUGO, 2010, p. 35-36)<sup>28</sup>

Percebe-se que Hugo exprime na sua teoria essa visão dos paradoxos que caracterizam a natureza humana:

<sup>27</sup> Uma definição quase idêntica encontra-se à página 141 do referido livro.

<sup>28</sup> Esses personagens, tais como Shakespeare os retratou, não são unilaterais. O dramaturgo inglês, “percebeu a ambivalência do ser humano, tanto a sua grandiosidade e glorificação quanto a sua miséria, insignificância e limitações” (MIRANDA, 2004, p. 48). É por esse motivo que uma visão maniqueísta seria limitadora para a percepção dos personagens shakespearianos.

o caráter do drama é o real; o real resulta da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação. Porque a verdadeira poesia, a poesia completa, está na harmonia dos contrários. (HUGO, 2010, p. 46-47)<sup>29</sup>

Dentro desse contexto, Stendhal adverte que é “a *arte* que deve ser emprestada de Shakespeare” (STENDHAL, 2008, p. 187), e que dele não se devem imitar os objetos a serem pintados, mas, sim, “a maneira de pintar” (p. 120). Nesse ponto, Stendhal e Hugo concordam, e atribuem a Shakespeare o epíteto de “pilare central do edifício dramático” (HUGO, 2010, p. 46). Hugo aponta:

Eis-nos chegando à sumidade poética dos tempos modernos. Shakespeare, é o drama; e o drama, que funde sob um mesmo alento o sublime e o grotesco, o terrível e o bufo, a tragédia e a comédia, o drama é o caráter próprio da terceira época da poesia, da literatura atual. (HUGO, 2010, p. 40)

Hugo ainda comparou Shakespeare a um carvalho, uma árvore frondosa, imponente, que sombreia uma grande área com seus ramos e folhas (HUGO, 2010, p. 93-99). Chamou-o de deus do teatro, e disse ser impossível e inútil imitá-lo (p. 51), mas que é preciso tomá-lo por modelo a fim de criar uma poesia nova.

A segunda apresentação da tragédia *Otelo* em solo francês data de 1829, a partir da tradução de Alfred de Vigny que, “mesmo afetando um certo desdém pelas coisas do palco, dirige a criação” (ROUBINE, 2003, p. 90). Dessa vez, com uma versão mais próxima do texto de partida, foi representada no palco da *Comédie Française*. Atribui-se a de Vigny, também, o crédito de ser o primeiro a fazer pronunciar em palco francês o termo *lenço*, “para o horror e o desfalecimento dos fracos, que neste dia lançaram gritos longos e dolorosos” (STENDHAL, 2008, p. 139). No entanto, houve poucas apresentações de sua tradução, pois

<sup>29</sup> Essa finalidade da poesia, a apresentação do real, do verdadeiro, reveste-se, para Hugo, de um atributo quase divino, pois, para ele, seria preciso “abrir ao espectador um duplo horizonte, iluminar ao mesmo tempo o interior e o exterior dos homens” (HUGO, 2010, p. 70). Some-se a essa dicotomia, o argumento de Antoine Compagnon, que escreve que “A história é um romance que foi; o romance é a história que poderia ter sido” (COMPAGNON, 1999, p. 223), e tem-se uma ideia do grau de modernidade dos românticos. Hugo, por exemplo, ao buscar uma expressão mais acurada da realidade, que é multifacetada, havia argumentado que seria preciso “ressuscitar, se trata da história; criar, se trata da poesia” (HUGO, 2010, p. 69). No caso da criação, ou recriação poética realizada pelos dramaturgos românticos, seria necessário que o autor mantivesse os olhos e os ouvidos abertos à realidade. Stendhal, nesse ponto afinado a Hugo, defendia a necessidade de um autor que fosse testemunha ocular de seu tempo. No que tange a quais poetas serviriam de exemplo aos dramaturgos românticos da França do século XIX, distingue Eurípides e Shakespeare, em especial o segundo, afirmando que o autor “apresentou aos ingleses do ano de 1590, pela primeira vez, as catástrofes sangrentas ocasionadas pelas guerras civis e, para se recuperar desses tristes espetáculos, muitas pinturas delicadas de movimentos do coração e nuances sutis das mais suaves paixões” (STENDHAL, 2008, p. 74).



predominavam as versões de Ducis – e, ainda, uma versão ao estilo neoclássico de Voltaire, chamada *Zaíra* –, não apenas na França, mas também nos demais países em que o teatro ao estilo francês tinha forte influência, como, por exemplo, o Brasil.

Desse modo, assim como na França – e na Alemanha<sup>30</sup> –, a entrada de Shakespeare no Brasil foi realizada no romantismo literário, sendo que a chegada de *Otelo* no país, mais especificamente, ocorreu no contexto dessa estética. Autores pertencentes à essa escola, como Olavo Bilac, Álvares de Azevedo, Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães, entre outros, foram influenciados por essa tragédia. No decorrer do século XIX, destaca-se o esforço de alguns poetas em traduzir a obra de Shakespeare para o português do Brasil. Bilac traduziu fragmentos de *Otelo*, e Magalhães, que deu início à dramaturgia brasileira moderna – embora nunca tenha definido bem se queria ser o “último clássico ou o primeiro romântico” (PRADO, 2008, p. 44) –, traduziu o texto integral de maneira indireta. Soma-se a esses esforços, a composição de textos baseados na tragédia: Dias, por exemplo, escreveu a peça teatral romântica *Leonor de Mendonça* (1846), “não só o mais belo drama romântico brasileiro, mas o único que tem sido revivido com certa frequência em versões modernas” (PRADO, 2008, p. 47). Claramente inspirada em *Otelo*<sup>31</sup>, a peça explora a “estreita faixa entre os indícios físicos e as incertezas morais, delineando o quadro de um adultério apenas pensado” (p. 47). Ainda, Machado de Assis, décadas depois, daria à luz seu *Dom Casmurro*, apresentando o tema de uma suposta traição, que divide a crítica: não há meios de encerrar a questão, no sentido

---

<sup>30</sup> No que se refere aos testemunhos elogiosos sobre o autor inglês, em outro contexto romântico, o que dizer de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-96), de Johann Wolfgang von Goethe, obra que é uma longa consideração apaixonada sobre o teatro moderno e as peças de Shakespeare? Goethe, aliás, redigiu dois ensaios sobre o dramaturgo, separados por um intervalo de mais de meio século, nos quais enaltece o autor. Em um deles, escreve o célebre romancista alemão: “O texto de Shakespeare é uma bela caixa de raridades, na qual a história do mundo passa diante de nossos olhos, suspensa nos fios invisíveis do tempo. As suas tramas, no sentido usual do termo, não são meras tramas teatrais, mas as peças todas tratam do ponto secreto (que nenhum filósofo chegou a ver e determinar) em que o caráter particular de nosso eu, a liberdade pretendida de nossa vontade encontra-se com o andar necessário do todo” (GOETHE, 2000a, p. 29).

<sup>31</sup> No prólogo da peça, Dias filia sua criação ao texto shakespeariano, comentando que “A ação do drama é a morte de Leonor de Mendonça por seu marido: dizem os escritores do tempo [em que o caso sucedeu] que D. Jaime, induzido por falsas aparências, matou sua mulher [...]” (DIAS, 1976, p. 3, grifo nosso). Acaso restasse dúvida quanto ao parentesco entre as obras, o autor as elimina ao comparar o personagem D. Jaime, duque de Bragança, com o mouro Otelo: “Ambos são crédulos e violentos; mas a credulidade de Otelo forma-se e caminha a passos lentos, porque o seu amor duvida; a sua violência, relevem-me a expressão, é vagarosa e caminha com a terrível majestade das lavas de um vulcão. O duque crê quanto basta ao bom senso de qualquer homem, e a sua violência é precipitada, porque ele não interessa com a inocência de sua esposa. Otelo mata Desdêmona, mas chora antes de a matar e depois de a ter morto; o duque mata a Leonor de Mendonça, mas sem lágrimas, porque o orgulho não as tem” (DIAS, 1976, p. 5).

de concluir se o adultério ocorreu de fato, ou, se ao contrário, a situação foi apenas imaginada pelo protagonista, pois as duas leituras mostram-se igualmente possíveis.

### 2.3 Recriações de *Otelo* nos palcos brasileiros

A chegada de *Otelo* no Brasil, como salientado anteriormente, deu-se no contexto do romantismo, por via francesa. Segundo Barbara Heliodora: “A história de Shakespeare no Brasil é um reflexo da clara predominância da cultura francesa sobre a portuguesa que, portanto, foi também a principal influência cultural sobre o desenvolvimento da colônia” (2008, p. 321). A respeito da influência da cultura francesa sobre a brasileira, pode-se destacar, ainda, o comentário de Décio de Almeida Prado, em seu livro intitulado *História concisa do teatro brasileiro* (2008). Nessa obra, o autor menciona ter deixado em francês alguns trechos de peças por ele citadas, “para não prejudicar o sabor do original, de tal forma a França achava-se presente, naquele momento [século XIX], nos palcos nacionais” (PRADO, 2008, p. 15). Verifica-se que a partir de 1830, “o teatro shakespeariano passa a ser divulgado entre nós, em português, castelhano e italiano, quase sempre por intermédio de adaptações francesas, especialmente as de Ducis” (O’SHEA, 2004, p. 203), em versões que seguiriam sendo apresentadas nos palcos brasileiros até meados do século XX. A influência francesa era tão pronunciada que Machado de Assis comenta, em 1896, no momento em que já predominavam as operetas, que

[...] a arte corrente nos palcos do Rio – e no resto do país [é] “franco-brasileira”: “A língua de que se usa dizem-me que não se pode atribuir exclusivamente a Voltaire, nem inteiramente a Alencar; é uma língua feita com partes de ambas, formando um terceiro organismo”. (ASSIS *apud* PRADO, 2008, p. 102)

Em 1837, João Caetano dos Santos (1808-1863) apresentou-se no espetáculo *Otelo*, com grande sucesso de público, mas não de crítica. Conforme as palavras de Gomes:

Caetano [ele próprio era mulato] fez um Otelo de tez negra, fugindo à tradição cênica francesa, que, para satisfazer às expectativas da sociedade burguesa, apresentava o Mouru como sendo branco, e vestiu figurino

copiado do ator [afro-americano Ira Aldridge<sup>32</sup>, que havia se apresentado no Surrey Theatre, em Londres]. (GOMES *apud* O'SHEA, 2004, p. 208)

Ele foi o primeiro grande ator-empresário do país e, segundo Prado, “talvez o maior ator que o Brasil já produziu” (PRADO, 2008, p. 38) – representando sempre com base na adaptação de Ducis<sup>33</sup>. Esse ator fundou, em 1833, a primeira companhia teatral formada exclusivamente por atores brasileiros, construiu e reformou teatros, produziu espetáculos, administrou o famoso Teatro São Pedro<sup>34</sup>, a partir de 1850, no Rio de Janeiro, entre outras ações<sup>35</sup>. O trabalho de João Caetano, portanto, “marca o início do teatro brasileiro enquanto atividade profissional contínua” (PRADO *apud* O'SHEA, 2004, p. 213). Gomes comenta a crítica ácida que Machado de Assis<sup>36</sup> destilou a esse respeito:

---

<sup>32</sup> Ira Frederick Aldridge (1807-1867) é considerado o primeiro ator negro a representar Otelo, a partir de 1831, obtendo um enorme sucesso. Contudo, não pode fazê-lo com seus companheiros do *African Grove Theater*, uma companhia de atores negros de Greenwich Village, Nova Iorque, cidade onde nasceu. Quando a companhia fechou, devido às constantes ameaças e outras demonstrações de racismo por parte de espectadores brancos, o ator partiu para a Europa, onde representou Otelo e outros personagens shakespearianos, como Hamlet, Macbeth, Rei Lear e Ricardo III. Aldridge apresentou-se em diversos países, tais como Inglaterra, Irlanda, Alemanha, Rússia, entre outros.

<sup>33</sup> O teatro no Brasil, nessa época, era pobre e ocasional. As diversas companhias mambembes estrangeiras que vinham em direção à América em busca de sucesso, montavam os elencos e ensaiavam as peças nas longas viagens de navio. A fim de atender ao gosto de um público desqualificado, pois analfabeto e indisciplinado, desembarcavam no país apostando em uma fórmula que mesclava sentimentalismo e gritaria. Para tanto, no caso específico da tragédia de *Otelo*, valiam-se do acesso mediado que era proporcionado pela adaptação realizada por Ducis. Alguns aspectos desse teatro deixam-se entrever no drama *O mambembe* (1904), de Artur Azevedo (1855-1908), que, segundo Prado: “[...] sendo uma caricatura, não deixa de retratar a dualidade do teatro, que é arte e negócio, desempenho individual e criação coletiva, representação da realidade e maneira de vivê-la, sobretudo nas companhias itinerantes, que correm atrás de ilusões, nunca sabendo o que sucederá, se aplausos e dinheiro ou fome e abandono. O ator, não se contentando com a própria personalidade, contrafazendo outras no palco, tem acesso e dá acesso a um mundo imaginário, mais rico, em graça ou desgraça, do que o nosso. A ‘suspensão da incredulidade’, que Coleridge colocou na base da poesia, é a lei do mambembe, tanto para intérpretes como para espectadores. O resultado por fora pode ser mau teatro, mas, por dentro, trata-se de um esforço criativo igual a qualquer outro” (PRADO, 2008, p. 158-159).

<sup>34</sup> No período em que João Caetano encenava, o teatro se chamava Teatro Constitucional Fluminense. Mais tarde, ficou conhecido como Teatro São Pedro de Alcântara. Atualmente, o moderno teatro que foi construído em seu lugar é conhecido por Teatro João Caetano.

<sup>35</sup> João Caetano tentou criar também uma escola de teatro, mas ela não vingou. Para a utilização de sua companhia, organizou um compêndio com base em citações que ele mesmo traduziu de manuais franceses, intitulado *Lições dramáticas*.

<sup>36</sup> Prado comenta sobre Machado de Assis: “Ele começara a se preocupar com o teatro aos 20 anos, em 1859 – e continuará a ser o nosso ponto de referência crítica sobre as coisas do palco” (PRADO, 2008, p. 86).

Embora João Caetano houvesse sido proclamado o criador do teatro nacional, em 1859, Machado de Assis, ainda muito moço, sentiu-se habilitado a afirmar que o teatro ainda não existia em nosso país e, aludindo à companhia dramática do popular artista fluminense, só enxergava múmias a desfilar em procissão pelo seu tablado”. (GOMES, 1960, p. 16)

Apesar desse comentário, constata-se que João Caetano<sup>37</sup> representou *Otelo*, de 1837 a 1860, em 26 apresentações (PRADO, 1972, p. 25), a partir das traduções do dramaturgo Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882), que, por sua vez, baseou-se na versão de Ducis. Foi Magalhães quem influenciou o ator, desde o começo da carreira, a encarnar o personagem Otelo, na peça que “mais prestígio artístico emprestou a Caetano, em sua carreira teatral de mais de trinta anos” (PRADO *apud* O’SHEA, 2004, p. 209).

Em 1838, em viagem de retorno à Europa, após ter passado pela Argentina, a Companhia espanhola de Adolfo Ribelle apresentou no Rio de Janeiro, entre outras peças, o 4.º e o 5.º atos de *Otelo* (GOMES, 1960, p. 14). Em 1843, a tragédia foi novamente montada por um grupo espanhol, o de José Lapuerta, no Teatro de São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro – essas duas últimas montagens, também via adaptação de Ducis. Em 1871, a companhia italiana de Ernesto Rossi (1827-1896) chegou ao Rio de Janeiro, onde apresentou, no dia 11 de maio, no teatro Lírico Fluminense, seu primeiro espetáculo, *Otelo*, dessa vez traduzido diretamente do inglês (HELIODORA, 2008, p. 325). A esse respeito, Eugênio Gomes comenta que a companhia foi a primeira a representar “o verdadeiro Shakespeare, no Brasil” (GOMES, 1960, p. 17). E, mais adiante, acrescenta: “Coube, aliás, a Ernesto Rossi a primazia de levar no Brasil o legítimo Otelo” (p. 93).

Entretanto, o *Otelo* de Rossi foi mal recebido devido a “excessos românticos”. Ainda no mesmo ano, entre setembro e outubro (GOMES, 1960, p. 19), o ator italiano Tommaso Salvini (1829-1915) se apresentou em *Otelo*, fazendo mais sucesso que a montagem de Rossi. Segundo Prado, *Otelo* apresentou seu “mais alto nível no ano de 1871. Os italianos Ernesto Rossi e Tommaso Salvini (este, tomado como modelo de ator nos escritos teóricos de Stanislavski) enfrentaram-se em torno do *Hamlet* e do *Otelo* shakespeariano” (PRADO, 2008, p. 142). Rossi, apesar da repercussão negativa de sua peça, voltou ao país em 1879, para uma

---

<sup>37</sup> Segundo Prado, o ator detém ainda o mérito de ter levado ao palco, em 1838, “as duas peças que têm sido consideradas a primeira tragédia e a primeira comédia nacional”: *Antônio José ou O poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães, e *O juiz de paz da roça*, de Martins Pena (PRADO, 2008, p. 40).

nova montagem de *Otelo*. A partir dessa época, “por influência de correntes imigratórias, que as atraíam a S. Paulo e também Porto Alegre, as companhias italianas passaram a visitar o nosso país com alguma freqüência e todas representavam algo do teatro shakespeariano” (GOMES, 1960, p. 20).

Em 1886, a companhia portuguesa de Álvaro Filipe Ferreira montou a peça, sendo que, em 1887, Eduardo Brazão atuou em uma nova montagem. No mesmo ano, Giovanni Emmanuel – o ator estrangeiro que mais visitou o país no século XIX – causou grande impacto em São Paulo com seu *Otelo*. Em 1891, a tragédia *Otelo* foi montada pela companhia italiana de Andréa Maggi e, em 1894, a peça foi levada aos palcos por Enrico Cuneo. Em 1895, foi a vez de Ermete Novelli realizar sua montagem de *Otelo* (GOMES, 1960, p. 21). Desse modo, “entre 1871 e o final do século, oito companhias teatrais italianas estiveram no Brasil, totalizando dez temporadas, sempre encenando peças de Shakespeare [...] freqüentemente via adaptações de Ducis”. (O’SHEA, 2004, p. 205). Não restam dúvidas que todas essas encenações da obra de Shakespeare permitiram “um conhecimento mais amplo da arte do dramaturgo inglês em nosso país” (GOMES, 1960, p. 21).

Já no século XX, em 1907, a companhia de Gustavo Salvini levou à cena, no Rio de Janeiro e em São Paulo, uma nova encenação de *Otelo*. Em 1910, foi a vez de Giovanni Grasso encenar a peça, que foi em seguida montada por Ermeto Zacconi, em 1924 (GOMES, 1960, p. 21-22). Em 1929, escapando à tradição de montagens ítalo-francesas da tragédia, o alemão Paul Weneger desempenhou o papel-título. No que diz respeito a novas montagens por companhias brasileiras, encontra-se uma iniciativa do Teatro do Estudante do Brasil, fundado em 1938 por Paschoal Carlos Magno. Em dezembro de 1946, o TEB opôs-se ao teatro improvisado que, àquela época, predominava na prática cênica de companhias cômicas, e obteve a menção de representar uma peça de Shakespeare em português afinada ao texto de partida (GOMES, 1960, p. 27).

Em novembro de 1951 e março de 1952, a peça teatral *Otelo* foi representada pelo Teatro de Amadores de Pernambuco, em homenagem ao Teatro do Estudante do Brasil (GOMES, 1960, p. 25). Em 1956, seria a vez da companhia de Tônia Carreiro representar *Otelo*, dirigida por Adolfo Celi, a partir da tradução de Onestaldo de Pennafort, que foi especialmente realizada para a montagem. Essa foi a primeira

tradução de *Otelo*<sup>38</sup> a ser publicada no Brasil, e foi lançada em 06 de março de 1956, no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro, a mesma data de estreia do espetáculo. A primeira edição esgotou-se em menos de três meses, o que levou os editores a realizar uma reimpressão imediata, devido à excelente acolhida (PENNAFORT, 1956, p. 7-14).

Após a representação de 1956, dirigida por Adolfo Celi, e que trazia Paulo Autran no papel-título, houve um hiato de 26 anos sem que ocorresse qualquer representação profissional dessa tragédia no Brasil. Apenas em 1982 apareceria uma nova montagem, que Juca de Oliveira dirigiu e em que atuou como Otelo, no Teatro Cultura Artística, em São Paulo.

No Paraná, na ocasião da retomada das atividades do Teatro de Comédia, em 1989, Fátima Ortiz dirigiu o espetáculo *Othelo*, encenado como um jogo de cartas, cuja estreia ocorreu no Teatro São João, na Lapa, cidade histórica a 150 quilômetros de Curitiba. Em seguida, o espetáculo teve uma temporada no Auditório Salvador de Ferrante, o Guairinha, na capital, antes de excursionar por vários municípios do interior do estado. Nas palavras da diretora, quando o TCP retornou “houve uma preocupação um pouco mais ampla de se fazerem outras atividades [...] além de empregar pessoas, montar espetáculo, ficar um mês em cartaz, gastar grana e acabar” (DOTTO NETO, 2000, p. 16). De fato, na ocasião houve ensaios abertos nos sábados à tarde para que estudantes pudessem acompanhá-los, além dos registros em uma publicação que o Teatro Guaíra produziu, e um concurso de monografias sobre a peça *Otelo*, entre outras ações.

No entanto, a montagem recebeu uma avaliação negativa por parte de Geraldinho Azevedo, do *Correio de Notícias*. O jornalista considerou equivocada a escolha do texto utilizado no espetáculo, a tradução realizada por Onestaldo de Pennafort, qualificando sua linguagem de acadêmica e irritante, bem como criticou, também, os atores principais, Danilo Avelleda e Lena Horn. O autor do artigo considerou, entretanto, positivas as atuações de Paulo Friebe, nos papéis do duque de Veneza e de Montano, predecessor de Otelo no governo de Chipre, e de Simone Klein, que interpretou Bianca, a cortesã (AZEVEDO *apud* DOTTO NETO & COSTA, 2000, p. 148-149). Pode-se dizer que o espetáculo *Othelo*, levado à cena no final

---

<sup>38</sup> De acordo com Celi, na orelha da edição publicada: “Como todas as tragédias de Shakespeare, OTELO oferece partes em prosa e a maior parte em verso” (PENNAFORT, 1956). Pennafort verteu para o português 3316 linhas, entre prosa e verso, deixando de traduzir pouco mais de 100 linhas, em menos de três meses de trabalho.

dos anos 1980, é o precursor do *Otelo*, dirigido por Sílvia Monteiro<sup>39</sup>, analisado no quarto capítulo da presente pesquisa. Ortiz menciona ter sido uma decisão pessoal dirigir a peça (DOTTO NETO, 2000, p. 19) e escalar para o papel-título o ator Danilo Avelleda que, 20 anos mais tarde, viria a ser o produtor e novamente protagonista na montagem de Monteiro.

Durante o II Festival de Teatro de Curitiba, em 1993, foi apresentado no Auditório da Reitoria o espetáculo *Othelo*, cuja tradução, adaptação e direção esteve a cargo de Fabrizia Pinto e Renê Birocchi. A ação da peça foi transposta do século XVI para o século XX, de Veneza para o Rio de Janeiro, e Otelo tornou-se um investigador de polícia que, instigado por Iago, seu parceiro na corporação, passa a acreditar na infidelidade de Desdêmona. Essa montagem articulou teatro e cinema, “misturou Shakespeare e Alfred Hitchcock”: alguns fotogramas de filmes do cineasta inglês eram projetados em telas simultâneas e a sonoplastia foi composta por músicas de Bernard Hermann, responsável por várias trilhas sonoras hitchcockianas (ALMEIDA, 2005, p. 59-60). O grupo de teatro da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR), Tanahora, levou à cena em 1996, na inauguração do TUCA, o teatro universitário dessa instituição, o espetáculo *Otelo*, dirigido por Laercio Ruffa a partir da tradução inédita, naquele momento, de Barbara Heliodora. Mais um intervalo se daria até que a última montagem profissional de *Otelo* do século se realizasse. Essa encenação foi dirigida por Janssen Hugo Lage, permanecendo em cartaz entre o final de 1999 e a metade de 2000, e apresentou Norton Nascimento como Otelo. É curiosa a menção de que a representação de *Otelo* por brasileiros, no século XX, inicia e se encerra com dois atores negros e com o mesmo sobrenome: Abdias do Nascimento e Norton Nascimento.<sup>40</sup>

Na primeira década do século XXI, algumas montagens podem ser listadas. *Otelo*, 2003, direção de Marco Antônio Rodrigues (Grupo Folias D’Arte), apresenta

<sup>39</sup> Uma biografia da diretora, encontra-se no Anexo 2, p. 111.

<sup>40</sup> Abdias do Nascimento criou o Teatro Experimental do Negro (TEN), em 1944, e apresentou-se no espetáculo *Otelo* dois anos depois, no Teatro Regina, no Rio de Janeiro. Exerceu cargos públicos, entre os quais destaca-se o de senador da república. É autor de vários livros sobre a questão racial, sendo indicado, em 2010, ao Prêmio Nobel da Paz, devido a seu ativismo. Morreu em 2011, aos 97 anos de idade. Norton Nascimento foi um ator bastante conhecido no país, por ter atuado em novelas televisivas. Protagonizou a tragédia de Shakespeare em cima de uma estrutura de aço que simulava uma plataforma de petróleo, no palco do Teatro Municipal de São Paulo. Morreu em 2007, aos 45 anos de idade. Nesse ponto, o presente panorama das montagens brasileiras de *Otelo* deve uma referência à dissertação de mestrado de Ricardo Moura Buchweitz, intitulada *Manifestations of Otherness in Performance: a Brazilian Othello* (2002), onde estão registrados alguns espetáculos que, até consultá-la, não eram considerados nesta pesquisa.

um posicionamento ideológico, bem como promove uma relação intermediária com a versão fílmica de *Otelo*, dirigida por Orson Welles, em 1952 (MIRANDA, 2008, p. 285-300). Por intermédio da inserção de duas músicas, *New York, New York*, de Frank Sinatra, e *The End*, da banda estadunidense *The Doors*, o espetáculo apresentou um questionamento sobre a contemporaneidade. *Otelo* foi interpretado pelo ator negro Ailton Graça, conhecido por seus trabalhos em novelas televisivas. O espetáculo teve mais de dez mil espectadores durante um ano de apresentações e recebeu cinco indicações ao Prêmio Shell – Melhor Direção, Ator, Atriz, Cenário e Iluminação – e foi considerado o Melhor Espetáculo de 2003 pela Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA). A adaptação de Antônio Abujamra, *Otelo para todos os brasileiros*, foi apresentada em novembro de 2004, no Teatro Municipal de São Paulo, com direção realizada por Marcelo Lazzaratto. O teatro-musical *Otelo da Mangueira*, de 2006, roteiro cênico de Gustavo Gasparani e direção de Daniel Herz, foi uma elogiada transposição da tragédia shakespeariana. Segundo Célia Arns de Miranda,

ao transpor o mouro veneziano para o contexto cultural verde-amarelo das escolas de samba do Rio de Janeiro [o autor] conseguiu realizar uma perfeita adaptação da sequência trágica com os seus propósitos dramáticos. A sociedade mangueirense está orgulhosa de suas história e conquistas que são narradas através das letras dos samba-canções que, além de contribuírem para narrar o enredo, também pontuam os momentos críticos dos personagens quando eles revelam os seus sentimentos, emoções, medos, frustrações, decepções através da música. Torna-se relevante mencionar que mais da metade das canções que entram na composição do *Otelo da Mangueira* podem ser classificadas como *canções de expressão*: através da inserção de canções que estabelecem uma íntima relação não apenas com o desenvolvimento da ação dramática, mas também com a expressão dos sentimentos dos personagens, Gasparani consegue realizar uma equivalência com os solilóquios e apartes shakespearianos que expressam, igualmente, o âmago dos pensamentos e emoções dos personagens. (MIRANDA, 2012, p. 292)

Esse espetáculo é, segundo Heliodora, o grande exemplo da assimilação de Shakespeare pelo teatro brasileiro no século XXI, contextualizado no universo de uma escola de samba (HELIODORA, 2008, p. 332). Dois anos mais tarde, em 2008, Diogo Vilela e Marcus Alvisi dirigiram outra versão de *Otelo*, apresentada no Teatro Raul Cortez, em São Paulo. Vilela, além da direção, subiu ao palco no papel do vilão Iago, enquanto que o protagonista foi interpretado por Luciano Quirino e Desdêmona ficou a cargo da jovem atriz Marcella Rica. O espetáculo valeu-se de projeções e procurou fazer uma releitura ‘de época’, principalmente, no que se refere aos



figurinos. Uma das encenações mais recentes no país e que faz parte da análise presente nesta pesquisa é *Otelo, as faces do ciúme*, direção de Sílvia Monteiro, cuja estreia aconteceu no Teatro Barracão EnCena, em Curitiba, no dia 06 de novembro de 2009.

Em 2011, o Centro Acadêmico Hugo Simas (Curso de Direito da UFPR), promoveu um evento, derivado da obra de Shakespeare, intitulado *O julgamento de Otelo*. Embora não se tratando de um espetáculo propriamente teatral, a única apresentação no Teatro Guaíra atraiu um público numeroso para acompanhar o julgamento do mouro, interpretado mais uma vez pelo ator Danilo Avelleda. No papel do protagonista, Paulo Autran já havia subido ao mesmo tablado, em uma primeira edição desse evento, em 1961. Foi editado um libreto após o julgamento, contendo seu relato, que começa da seguinte maneira:

O homem que vamos julgar mais uma vez, na noite de hoje, vem sendo julgado há trezentos e cinquenta anos. Tantos julgamentos diferentes deveriam ter conduzido a um julgamento uniforme, mas a verdade é que Otelo, como todas as grandes figuras da literatura universal, continua a despertar julgamentos contraditórios. Cada geração nêle busca, e tende encontrar, o seu próprio retrato; no coração tumultuoso dessa velha figura das lendas italianas é o nosso próprio coração que bate. (MARTINS, 1961, p. 25)

Entre os dias 25 e 28 de abril de 2013, durante o Curitiba, evento infantil do Festival de Teatro de Curitiba, a Cia Vagalum Tum Tum apresentou-se na Semana Shakespeare para Crianças. Fizeram parte da programação, três peças do autor adaptadas para esse público, entre elas uma versão da tragédia de *Otelo*, intitulada *Othelito*<sup>41</sup>. Até o presente momento, a última retomada cênica do *Otelo* shakespeariano no Brasil aconteceu em Florianópolis, durante os meses de maio e junho de 2014. Trata-se do espetáculo *Otelo*, da Persona Cia de Teatro, dirigido por Jefferson Bittencourt a partir da tradução de Beatriz Viégas-Faria.

Torna-se interessante constatar, ao final do panorama aqui apresentado, a riqueza e a diversidade encontradas na cena brasileira em relação às encenações da tragédia de *Otelo*, em uma trajetória que, atualmente, ultrapassa os 175 anos de história. Seja o espetáculo profissional ou amador, voltado para o público adulto ou infantil, realizado a partir de texto traduzido direta ou indiretamente para o português,

---

<sup>41</sup> As outras duas peças foram *O Príncipe da Dinamarca* e *O Bobo do Rei*, versões de, respectivamente, *Hamlet* e *Rei Lear*.

ou, ainda, produzido especialmente para uma determinada montagem; seja a peça guiada por uma concepção tradicionalista, no sentido de procurar ater-se o máximo possível às palavras do autor, ou uma adaptação efetuada segundo princípios modernos de encenação; seja o protagonista representado por ator negro ou um branco maquiado de negro, entre outras muitas possíveis variáveis que envolvem a prática teatral, pode-se dizer que cada recriação dessa tragédia shakespeariana no Brasil deixa a sua marca no imaginário cultural do país.

### 3 Do texto à cena: perspectivas teóricas

#### 3.1 Apropriação, tradução, adaptação

A concretização cênica do espetáculo *Otelo, as faces do ciúme*, analisado neste estudo, partiu da apropriação e adaptação do texto shakespeariano, realizadas por Sílvia Monteiro que, além de valer-se das diversas edições da obra disponíveis em português, também traduziu algumas falas de acordo com seus propósitos estéticos. A partir desse apontamento, percebe-se que a grande quantidade de teóricos e, por conseguinte, de termos por eles utilizados para fazer referência a conceitos envolvidos no processo de apropriação de um texto e sua decorrente tradução/adaptação para o palco, impõe a necessidade de realizar determinadas escolhas. Por um outro prisma, a proliferação de termos e conceitos relacionados ao campo da intertextualidade e das transposições cênicas gera uma enorme gama de dificuldades e impõem uma discussão pormenorizada de algumas questões, objetivando esclarecer os desafios teóricos existentes no próprio ato de retomada de uma obra em uma outra obra.

Pode-se dizer que toda obra artística é um texto, seja ela literária, teatral, cinematográfica, pictórica, ou qualquer outra. Referindo-se ao processo de passagem de um texto para outro, ou seja, quando envolve uma adaptação, percebe-se que ainda nos dias de hoje existe uma polêmica em relação à questão de fidelidade. A fidelidade seria, segundo Linda Hutcheon, uma “visão negativa da adaptação” (HUTCHEON, 2011, p. 24). Sabe-se que as adaptações são consideradas e avaliadas como obras autônomas: “uma adaptação tem sua própria aura, sua própria ‘presença no tempo e no espaço, uma existência única no local onde ocorre’” (BENJAMIN *apud* HUTCHEON, 2011, p. 27). Brunilda Reichmann aponta que

A questão da fidelidade ao texto-fonte, que pautava os primeiros estudos sobre a adaptação, deixou de ser relevante para dar lugar à leitura da intertextualidade que se estabelece entre os textos fonte e alvo, em uma via de mão dupla [...] (REICHMANN, 2009, p. 232)

Por esse viés, o discurso sobre fidelidade não mais se sustenta, embora se constate que a linguagem utilizada pela crítica sobre as adaptações ainda seja,

parcialmente, nesses termos. A visão de adaptações, por exemplo, de romances para filmes é, muitas vezes, negativista, pautada em termos do que o livro perde com a transposição de um meio semiótico para o outro. Constata-se que ainda predomina certa defesa por uma pretensa superioridade que seria intrínseca à literatura, em detrimento das demais expressões artísticas. A literatura é, frequentemente, posta em um pedestal, do qual ninguém pode violá-la. Por isso, o discurso que se estabelece na avaliação de uma obra proveniente de adaptação literária é, com recorrência, poluído de palavras depreciativas, tais como “‘infidelidade’, ‘traição’, ‘deformação’, ‘violação’, ‘abastardamento’, ‘vulgarização’, e ‘profanação’” (STAM, 2006, p. 19).

A fim de se proceder à desconstrução de uma crença não declarada, contudo corrente, que coloca repetidamente a adaptação em um grau ontologicamente inferior ao do original, discorre-se na sequência uma contra-argumentação histórica e teórica da questão. Segundo Robert Stam, o pós-estruturalista Roland Barthes (1915-1980), um dos pilares da teoria da recepção, cujo foco deixa de ser a intenção do autor na criação de sua obra, e passa à recepção da obra por parte do leitor, vê a adaptação como uma forma de crítica (BARTHES *apud* STAM, 2006, p. 22). Ao situar um texto em relação a textos anteriores, Barthes sugere que essa reciprocidade textual permite uma leitura da obra que não se subordina, necessariamente, aquilo que o autor do original propunha. Dentro dessa mesma tendência, Jacques Derrida (1930-2004) procura desconstruir a hierarquia que inferioriza a cópia e enaltece o original (STAM, 2006, p. 22). Percebe-se que esses dois teóricos discutem a problemática da adaptação a partir dos chamados estudos culturais, que ganharam força depois dos anos 1970. Esse campo de estudo, conforme Stam, “se mostra menos interessado em estabelecer hierarquias verticais de valor do que em explorar relações ‘horizontais’ entre mídias fronteiriças” (STAM, 2006, p. 24). Também é Stam quem salienta que a adaptação de um texto complementa as lacunas desse texto, quer dizer, uma adaptação apresenta novos desdobramentos de determinadas passagens, enriquecendo sua leitura. Stam retoma Mikhail Bakhtin (1895-1975), para quem todo texto é polifônico, dialógico, heteroglóssico e plural, ou seja, possível de ser interpretado de inúmeras maneiras. Nesse caso, uma encenação teatral ou obra cinematográfica viria a completar as lacunas existentes em determinado texto literário, ao chamar a atenção para suas ausências estruturais (STAM, 2006, p. 25).

O filósofo Gilles Deleuze (1925-1995) é outro pós-estruturalista que questiona a hierarquização das mídias. Segundo o teórico, o cinema não seria inferior à literatura e à filosofia, áreas tradicionais geradoras de pensamento, mas um meio em que o pensamento é traduzido em imagens e sons, em blocos de movimento que sucedem no tempo (DELEUZE *apud* STAM, 2006, p. 25). Ainda dentro desse contexto, as várias correntes intelectuais, tais como o marxismo, o feminismo e o pós-colonialismo tendem a desfazer hierarquias falsas, desmistificando a suposta aura da literatura. Consequentemente, com o passar do tempo, ocorreu a relativização da superioridade dos textos literários e o enfraquecimento do discurso sobre fidelidade. Contudo, percebe-se que a sentença ‘o original é melhor’, que visivelmente expressa um juízo de valor, ainda é utilizada nos dias de hoje.

Constata-se que esses importantes questionamentos ressoam, de maneira lógica, na promissora teoria da intertextualidade, concebida por Julia Kristeva. Essa teoria textual, de perspectiva semiótica, apresenta relações com o sujeito, o inconsciente e a ideologia. Kristeva, ao se apoiar nas reflexões de Bakhtin, sobretudo na noção de polifonia, para chegar à elaboração do conceito de intertextualidade, identifica completamente o sujeito e o processo de significação, quer dizer, desvia o foco da noção de autor para a ideia de produtividade textual. Para Bakhtin, há a inserção da história e da sociedade no texto e do texto na história e na sociedade, ou seja, o teórico leva em conta a dialética entre literatura e sociedade. Ao escrever, um autor, que é leitor do corpus literário anterior e é um ser vivente na história, inscreve em seu texto a sociedade na qual ele próprio está inserido. A linguagem literária surge como um diálogo de textos, sendo que cada diálogo entre textos está duplamente orientada: há o ato de reminiscência, a evocação de outra escritura, e a somatória dos textos existentes, a transformação dessa escritura.

O conceito de Bakhtin que está na base da formulação do conceito de intertextualidade de Kristeva é o de ‘palavra ambivalente’, ou “ambivalência da escritura”, como prefere a autora, noção essa que substitui a relação “pessoa-sujeito da escritura” (KRISTEVA, 1974, p. 67). Bakhtin menciona que um autor se utiliza da palavra de outro autor para injetar um sentido novo em seu próprio enunciado, embora conservando parte do sentido que o enunciado explorado já tinha. Daí resulta que o enunciado adquire duas significações, tornando-se, então, ‘ambivalente’: no eixo horizontal, distribuem-se sujeito e destinatário, enquanto que

no eixo vertical, sobressaem o texto e o seu contexto. Desse modo, autor e leitor extrapolam a literalidade do texto, que é sincrônico e diacrônico.

Visto que Bakhtin foi o primeiro a afirmar que uma estrutura literária é elaborada a partir de sua relação com outra estrutura, pode-se dizer que uma adaptação é sempre uma relação dialógica, seja em termos intertextuais, intermediáticos e/ou interculturais. Embora o termo intertextualidade seja usado para caracterizar tanto relações entre textos e entre mídias, verifica-se que Laurent Jenny prefere o termo *transposição*, “que tem a vantagem de indicar que a passagem de um sistema significativo para outro requer uma nova articulação do tético – da posicionalidade enunciativa e denotativa” (JENNY, 1982, p. 39).

A partir de Bakhtin e Kristeva, Gérard Genette (1930- ) elabora, por sua vez, uma teoria própria da intertextualidade, propondo a ideia de uma interminável permuta entre os textos, ao invés de ater-se à questão da fidelidade textual. Na direção contrária dessa problemática, o autor apregoa a sucessiva e infinita transformação dos textos, e propõe cinco novos tipos de relações entre eles: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, architextualidade e hipertextualidade (GENETTE, 2005). O mérito de Genette, na realidade, é o de enfatizar o que Bakhtin e Kristeva já haviam afirmado, salientando um traço inexorável do texto, sua característica palimpséstica. Eis o que o autor destaca, em uma espécie de epígrafe de seu livro:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente *hipertextos*), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor. (GENETTE, 2005, p. 5)

Genette chama as reescrituras apontadas por Kristeva de palimpsestos, obras derivadas de uma obra anterior por transformação ou imitação. Esse é o ponto que chama a atenção, pois vê-se que autores como Umberto Eco (1999) e Barthes (2004), entre outros, partilham de sua opinião, ao procurarem desconstruir a malfadada questão da fidelidade de uma obra em relação a outra obra anterior. Ao invés de se valer dessa expressão, o autor cria uma nomenclatura nova para tratar

da relação entre dois textos – chame-se texto de partida e texto de chegada – designando-os por hipotexto e hipertexto. De modo análogo, verifica-se que Patrice Pavis (2008) prefere os termos texto fonte e texto alvo, ao referir-se a essa correlação. André Lefevere, por sua vez, e no que se refere especificamente à tradução, tem a seguinte opinião sobre o assunto:

“Fidelidade” é apenas uma estratégia de tradução que pode ser inspirada pela conjunção de uma certa ideologia com uma certa poética. Aclamá-la como a única estratégia possível, ou mesmo, permitida, é tão utópico quanto inútil. Textos traduzidos assim podem nos ensinar muito sobre a interação de culturas e a manipulação de textos. Esses assuntos, por sua vez, podem ser mais interessantes para o mundo como um todo do que nossa opinião sobre se uma determinada palavra foi traduzida com “propriedade” ou não. De fato, longe de ser “objetivas” ou “livres de valor”, como seus defensores querem nos fazer acreditar, “traduções fiéis” são com frequência inspiradas por uma ideologia conservadora. (LEFEVERE, 2007, p. 87)

Linda Hutcheon, em *Uma teoria da adaptação* (2011), menciona ser preciso abordar as adaptações como adaptações. A teórica comenta que as adaptações, embora devam sempre ser vistas como obras autônomas, são tomadas por palimpsestos, uma vez que sempre existirão ecos da obra fonte. A adaptação pode envolver mudança de mídia, de gênero, de foco narrativo, dentre outros aspectos. Essas mudanças sempre envolvem perdas e ganhos, mas, no entanto, é preciso, segundo a autora, não generalizar, e sim analisar cada obra a partir de seus próprios pressupostos.

Uma adaptação para o palco somente se torna completa com a encenação, ou seja, com a apresentação dos atores diante de um público. A plateia recebe, concomitantemente, o texto e a montagem – sendo essa um ato conjunto entre o adaptador/tradutor, o diretor, os atores e técnicos –, pois a construção de significados de um texto dramático não repousa apenas no texto em si. Transpor um texto dramático para o palco envolve uma série de dificuldades práticas, sobretudo no que se refere às implicações culturais constantes desse processo, no caso de uma transposição de um texto estrangeiro. As variáveis envolvem certos elementos, tais como: o texto/tradução, a cenografia, o elenco, a linguagem, a produção, a sonoplastia, dentre outros. Logicamente, o estudo do espetáculo deve pressupor a reflexão em relação a todos esses campos. Essa ideia é referendada por Maria Serôdio:

A encenação envolve opções, saberes, vontade de uma (mesmo que não consciente) função social e resolução estética que atravessa o processo de feitura de um espetáculo. Assim, evocando modelos estéticos (ainda que os não cite, ainda que os não copie), o encenador coloca-se numa zona de significação que ultrapassa o gesto individual e o insere num jogo múltiplo de criação de sentidos: não só porque opera com outros criadores, e configura intercepções artísticas, mas porque o espetáculo de teatro se relança por parte do público. (SERÓDIO, 1996, p. 265)

Tanto quanto a linguagem, as representações no palco são reflexos de contextos socioculturais, e tais representações interagem com as percepções de mundo dos espectadores. Sendo assim, elas variam de acordo com o tempo e o espaço, uma razão pela qual a adaptação de uma peça requer a adaptação não apenas de sua linguagem, mas também de seus aspectos culturais, levando-se em conta o contexto de chegada. Uma tradução cultural pressupõe um processo cuja complexidade ultrapassa a mera transposição de um enredo de uma cultura para outra. Na realidade, a tradução cultural se refere ao intrincado conjunto de características relacionadas à transposição tanto do texto-fonte quanto do universo cultural em que ele está inserido para outra língua, mas, acima de tudo, para uma cultura totalmente divergente, em direção ao texto alvo. Conforme as palavras de Lefevere:

A Tradução é, certamente, uma reescritura de um texto original. Toda reescritura, qualquer que seja sua intenção, reflete uma certa ideologia e uma poética e, como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada e de uma forma determinada. (BASSNETT & LEFEVERE, 2007, p. 11)

A produção artística contemporânea, ao se desvencilhar da concepção aristotélica da mimesis, passou a representar o mundo de maneira fragmentária. Desse modo, as obras de arte atuais apresentam visões relativizadas, não pleiteiam mais, pode-se dizer, a verdade absoluta das coisas, que é impossível de ser apreendida. Os textos, refletindo o processo de deslocamento ou descentração do homem, ou seja, sua “perda de um ‘sentido de si’ estável”, segundo Stuart Hall (2011, p. 9), recriam um caleidoscópio de signos, oferecendo uma representação multifacetada do mundo. Essa característica da humanidade dos séculos XX e XXI, a fragmentação, contrapõe-se à soberania do indivíduo dos períodos renascentista<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Note-se que, nesse período, Shakespeare é uma exceção, pois sua obra relativiza a noção de indivíduo absoluto. Na obra do autor, segundo Anna Stegh Camati, “[muitas de suas personagens], tanto as masculinas como as femininas, se sustentam a partir de uma postura relativista, que define o



e iluminista – séculos XVI e XVII, respectivamente – e desemboca, também, em uma acepção de cultura nacional como “‘comunidade imaginada’: as *memórias* do passado; o *desejo* por viver em conjunto; a perpetuação da *herança*” (HALL, 2011, p. 58).

Dentro desse contexto, verifica-se que uma das características da produção artística atual é, precisamente, a apropriação textual, sendo que esse aspecto do processo criativo se evidencia nas inúmeras transposições de obras preexistentes. Estabelecer um diálogo entre textos fonte com o momento presente é salutar, como demonstra o filme *Shakespeare apaixonado*<sup>43</sup>, no qual há a desmistificação da figura ‘sobre-humana’ do autor. Como já foi mencionado anteriormente, uma tendência contemporânea é, justamente, a que procura suprimir a aura ‘inabalável’ dos clássicos, ao mesmo tempo em que se consideram procedimentos de emancipação cultural através da explosão dos limites da dramaturgia tradicional. A contestação, a subversão, a busca por novas linguagens, a pilhagem dos textos célebres, dos cânones literários, fazem parte do processo de afirmação das novas gerações. Através de repertórios consistentes de leituras e referências estéticas, de conhecimentos dos fatos da História, os novos autores podem abalar os sistemas de significação.

A apropriação de um texto fonte qualquer, realizada por um diretor teatral ou cinematográfico, e sua posterior recriação em uma nova produção, demonstra o caráter volátil das obras de arte. Um criador que se vê diante de um texto que oferece uma grande quantidade de opções de leitura, tem liberdade para realizar uma grande quantidade de escolhas na feitura de sua obra. Desse modo, ele tem o direito – ou o único caminho – de realizar um verdadeiro desmantelamento da obra

---

sujeito como sendo fruto, não somente de fatores biológicos e psicológicos, mas também [culturais e históricos]” (CAMATI, 2008, p. 137).

<sup>43</sup> EUA, 1998. Direção de John Madden, roteiro de Marc Norman e Tom Stoppard, com Joseph Fiennes e Gwyneth Paltrow nos papéis principais. Recebeu 13 indicações ao Oscar 1999, tendo vencido em sete categorias: Melhor filme, atriz, atriz coadjuvante, roteiro original, direção de arte, figurino e trilha sonora. No filme, apresenta-se o entrelaçamento da vida de Shakespeare, entre fato e ficção, com o processo de escrita de *Romeu e Julieta*. William Shakespeare seria o Romeu Montéquio e Viola de Lesseps seria Julieta Capuleto. Desse modo, o filme cria “um jogo em que o espectador conhecedor da obra é desafiado a reconhecer citações e alusões bem como é convidado a especular sobre o quanto há de verdade na ‘vida’ do jovem Shakespeare como representada no filme” (LEÃO, 2009, p. 51). Nesse filme, passagens célebres da peça estão presentes, tais como a cena do baile, a cena do balcão e a cena da alcova. A produção, valendo-se de vários aspectos metalinguísticos, metateatrais e metacríticos, toma como tema o próprio processo criativo. Há a utilização de recursos, tais como o teatro dentro do teatro, o teatro dentro do cinema e o cinema que reflete o próprio cinema. O filme, desse modo, mesmo com toda a liberdade poética de que se vale, trata de maneira respeitosa o mito shakespeariano, ao propor a ficcionalização da vida.

de origem, uma dessacralização do clássico, realizando não uma tradução *ipsis litteris*, mas, sim, uma nova leitura e, conseqüentemente, uma nova obra. Salman Rushdie observa que a “palavra ‘tradução’ [...] ‘vem, etimologicamente, do latim, significando ‘transferir’; ‘transportar entre fronteiras’” (RUSHDIE *apud* HALL, 2011, p. 89).

Anne Ubersfeld, ao propor que um clássico é tudo aquilo que “reclama uma ‘adaptação’ a nossos ouvidos” (2002, p. 9), ou seja, uma obra que necessita de uma apropriação e recriação em um novo contexto, salienta que a escolha entre historicizar, isto é, realizar uma atualização ou não, é o ponto de partida quase obrigatório para o adaptador (2002, p. 20). Contudo, pode-se afirmar que essa característica é intrínseca a todo e qualquer espetáculo levado à cena: uma montagem, ainda que se proponha a uma leitura calcada no texto fonte irá, inevitavelmente, atualizar o texto para o contexto contemporâneo. No que se refere às encenações modernas, especificamente, Ubersfeld aponta que

Seja qual for a polissemia instalada no texto, seja qual for a independência do encenador em relação às tradições, seja qual for a explosão das estruturas [...] o vai-e-vem do sentido entre passado e presente dá conta do presente pela designação da mudança, mas também pela formulação das contradições. (UBERSFELD, 2002, p. 36)

Em relação às montagens atuais dos textos shakespearianos, Gerd Bornheim menciona que “uma certa margem daquela atualidade de Shakespeare se [perde] e é a partir dessa perda que a situação se modifica, ou seja, as leituras de seus textos se ampliam” (1997, p. xvi) e, conseqüentemente, muitos outros elementos surgem, dada a mudança de repertório do receptor em relação ao passado. Sabe-se que o espectador do século XXI, em função do desenvolvimento das ciências humanas, interpreta um texto de maneira diferente do espectador elisabetano. Portanto, ao realizar-se a releitura de uma obra do passado realiza-se, ao mesmo tempo, uma leitura do presente, isto é, procede-se a historicização. Esse termo, introduzido por Bertolt Brecht, “[...] põe em jogo duas historicidades: a da obra no seu próprio contexto e a do espectador nas circunstâncias em que assiste ao espetáculo [...]” (PAVIS, 1999).

Reitera-se que o fenômeno da tradução para o palco ultrapassa a esfera da tradução ‘interlingual’ de um texto dramático. Há, também, a confrontação

‘intercultural’, que é separada no tempo-espço, pois toda tradução é adaptada para a situação atual. Como Lefevere salienta,

ao contrário da opinião tradicional, a tradução não “se refere” em primeiro lugar a uma língua. Antes, a língua como expressão (e depositário) de uma cultura é um elemento na transferência cultural conhecida como tradução. (LEFEVERE, 2007, p. 96)

A tradução de um texto, a passagem de um texto fonte para um texto alvo, segundo Patrice Pavis, em *O teatro no cruzamento de culturas* (2008), requer uma adaptação tanto linguística quanto cultural. Em outras palavras, um texto de uma determinada cultura é transposto para um texto em outra língua e cultura. Essa transferência interlingual e intercultural implica a adaptação de dimensões semânticas, rítmicas, sonoras, entre outras (PAVIS, 2008, p. 124). Soma-se a esse arrazoadado, que, para o autor, a tradução de um texto para o palco deve prever a encenação, que se realiza plenamente a partir da contribuição de todos os envolvidos na realização do espetáculo: o tradutor, o diretor, os atores e os demais criadores. No livro supracitado, ao focar a complexidade da tradução entre mídias distintas, Pavis oferece uma reflexão sobre o processo das concretizações textuais desde o texto de origem até sua chegada ao palco (de T0 a T4) (2008, p. 126-129).

Como a concretização cênica – ou a materialização cinematográfica – evidencia, cada obra produz ou reforça significados, nos diferentes contextos culturais, de acordo com sua própria proposta e expectativas. É possível dizer que não apenas cada tempo, mas também cada lugar tem mostrado e continuará a mostrar a tragédia *Otelo*, por exemplo, inserida em um contexto sociocultural específico.

### **3.2 Aristóteles e Brecht: representação ilusionista e epicização da cena**

Como foi exposto no subcapítulo “O percurso de *Otelo* e sua chegada no Brasil” (2.2), as formulações dos autores românticos franceses exerceram grande influência sobre a chegada dos textos shakespearianos no Brasil, bem como deram o tom a muitas das encenações brasileiras. Além disso, foram os franceses que retomaram alguns dos conceitos aristotélicos e os questionaram dentro dos

pressupostos do século XIX, sendo que o principal deles é o conceito de ilusão cênica. A discussão a seguir, primeiramente, visa apresentar essa crítica da noção clássica de ilusão aristotélica dentro do contexto francês da época, em especial no que se refere às ilusões do tipo perfeita e do tipo imperfeita. Em seguida, detém-se no teatro anti-ilusionista de Bertolt Brecht, que se opõe à alienação da ilusão cênica ao valer-se do efeito de distanciamento<sup>44</sup>, cujo objetivo é ‘desiludir’ o espectador, levando-o a uma consciência sobre a realidade. Por fim, a discussão centra-se no embate entre as estéticas dramática e épica, pressupondo que o binômio realidade-ficção, evidentemente, está implicado nas duas formas teatrais: ao adentrar-se uma sala de espetáculos, não se deve confundir a ficção presente na realidade cotidiana com a realidade da ficção teatral (ilusão cênica).

No contexto romântico francês, é Victor Hugo quem, ao desenvolver sua teoria sobre a modernidade do drama, texto que surge como basilar aos olhos dos jovens autores românticos, comenta: “Não edificamos aqui sistema, porque Deus nos livre dos sistemas. Verificamos um fato. Somos historiadores e não críticos. Que este fato agrade ou não, pouco importa! Ele existe” (HUGO, 2010, p. 28). Assim, de modo semelhante a Stendhal, Hugo procura desarticular a noção clássica de ilusão, que é aquela que daria ao público uma imagem transparente da realidade, em concordância aos preceitos aristotélicos da mimesis. Os autores românticos, em especial Stendhal e Hugo, pleitearam uma visão moderna de mimesis, em consonância com o que dois séculos e meio depois, Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria* (1999), entenderia: “imitação ou representação de ações (mimesis praxeôs), mas também agenciamento dos fatos, é exatamente o contrário do ‘decalque do real preexistente’: ela é ‘imitação criadora’, não ‘duplicação da presença’, mas incisão que abre o espaço da ficção; ela instaura a literariedade da obra literária” (COMPAGNON, 1999, p. 130).

Stendhal, anos antes de Hugo, já havia proposto substituir a noção de ilusão clássica por duas novas categorias, as de ilusão perfeita e imperfeita. Na ilusão imperfeita, “o espectador tem consciência de estar no teatro; quando aplaude, por exemplo, não a personagem teatral, mas o ator que a encarna” (STENDHAL, 2008, p. 25-26). Por outro lado, na ilusão perfeita, “ou completa: o espectador acredita que ‘as coisas que acontecem em cena’ existem verdadeiramente” (p. 25-26).

---

<sup>44</sup> Saliente-se que, para Patrice Pavis, distanciamento é igual a estranhamento (1999, p. 106).

O conceito de Aristóteles é lembrado por Compagnon: “O papel do poeta é de dizer não o que se realiza realmente, mas o que poderia realizar-se na ordem do verossímil e do necessário” (1999, p. 136). A proposição de Stendhal corrobora a ideia de que a “Ilusão significa, pois, a ação de um homem que crê no que não é, como nos sonhos por exemplo. A ilusão teatral seria, assim, a ação de um homem que crê verdadeiramente existente o que decorre no palco” (STENDHAL, 2008, p. 49-50).

Partindo da etimologia do termo verossimilhança, proveniente do italiano, *vero* (verdade) e *símile* (parecer), procede-se a uma síntese possível dessas formulações, procurando refletir sobre essa questão da seguinte maneira: a ilusão teatral, ilusão cênica, veiculada em uma representação, seria a ação de um homem que acredita ser real aquilo que apenas aparenta ser verdade. De modo a esclarecer o que tal formulação significa para Stendhal, relata-se um exemplo, real e trágico, de ilusão do tipo perfeita:

No ano passado (agosto de 1822), um soldado, de sentinela no interior do teatro de Baltimore, ao ver que Otelo, no quinto ato da tragédia homônima, mataria Desdêmona, diz: “Nunca se poderá dizer em minha presença que um maldito negro possa matar uma mulher branca”. No mesmo momento, ele atira com seu fuzil e quebra o braço do ator que representava Otelo. Não há um ano sequer em que os jornais deixem de noticiar fatos semelhantes. Pois bem, este soldado tinha a *ilusão*, acreditava verdadeira a cena que transcorria no palco. (STENDHAL, 2008, p. 49-50)<sup>45</sup>

<sup>45</sup> Em terras brasileiras, de modo semelhante, João Caetano, no papel de Otelo, por um triz não vivenciou no palco a ilusão cênica perfeita: ao confundir, momentaneamente, a realidade necessária à ficção teatral com a realidade da vida exterior ao palco, o ator quase matou a própria mulher em cena. Paul Robeson e Peggy Ashcroft, em uma montagem de *Otelo* nos palcos britânicos, em 1930, também confundiram vida e arte: os dois atores, protagonistas na peça, apaixonaram-se para além do edifício teatral. Essas duas anedotas exemplificam a questão da dissociação entre o criador e a criação, um dos argumentos expressos por Denis Diderot que, passando da composição de dramas à teorização, oferece no livro *Paradoxo sobre o comediante* uma das primeiras sistematizações de ideias em torno do ofício do ator. Nessa obra, ao expor a necessidade de um contrato ficcional tácito entre ator e espectador, o autor salienta que a ilusão só deve existir para o público, pois é efeito do produto de uma composição. Os comediantes – termo genérico utilizado por Diderot para designar o ator de teatro – são dotados de imaginação e a usam, logicamente, guiados pela razão, portanto, dominam seus gestos, postura, movimentação e os demais recursos de que dispõem. No palco, devem saber representar a sensibilidade humana, mas não podem exprimir sua própria sensibilidade, ideia essa que está colocada de forma lapidar pelo autor: “As lágrimas do comediante lhe descem do cérebro; as do homem sensível lhe sobem do coração” (DIDEROT, 2005, p. 225). Em poucas palavras, o ator e a personagem que ele representa devem guardar uma devida distância, ainda que sua representação do papel tenha que ser ‘vívda’ pelo ator com intensidade. De acordo com Denis Guénoun, Diderot refere-se ao “não-ser da personagem, o não-ser-a-personagem que constitui o ator: ‘ele não é a personagem, ele a representa’, e o fato de ele a representar impede que ele seja a personagem. ‘Ele a representa e a representa tão bem que vós a tomais como tal; a ilusão só existe para vós; ele sabe muito bem que ele não a é’” (DIDEROT *apud* GUÉNOUN, 2004, p. 64). Ainda, segundo Guénoun: “A prática teatral é des-unida, cindida entre representante e representado, entre o que o ator faz e o que ele figura, entre a ação de imitar e a ação imitada” (GUÉNOUN, 2004, p. 68).

Outro ponto debatido, ou melhor, rebatido pelos românticos, é o das famosas três unidades. Aristóteles, na *Poética*, estabelece que um texto dramático deve ser composto seguindo três regras básicas e invioláveis. A ação do drama deve ser escrita de tal modo que contenha uma trama central, ou um tema, e que se desenvolva com início, meio e fim. Essa ação deve se desenvolver em um único local. A ação não deve ultrapassar uma revolução do sol. O debate inicia-se com Hugo, que diz pretender “arruinar a pretensa regra das duas unidades. Dizemos duas e não três unidades, visto que a unidade de ação ou de conjunto, a única verdadeira e fundada, está há muito tempo fora de causa” (HUGO, 2010, p. 51). Stendhal, por sua vez, ao afirmar que os “breves momentos de *ilusão perfeita encontram-se mais freqüentemente nas tragédias de Shakespeare que nas tragédias de Racine*” (STENDHAL, 2008, p. 52), critica a unidade de tempo utilizada pelo poeta francês, fixada em 36 horas. O autor cita exemplos em que essa extensão, demasiado curta para que certas mudanças possam ocorrer, prejudicaria a apreciação da obra:

É interessante, é *belo* ver Otelo, tão apaixonado no primeiro ato, matar sua mulher no quinto. Esta mudança é absurda se ocorrer em 36 horas, e menosprezarei Otelo [pois é preciso mais tempo]. // Macbeth, homem honrado no primeiro ato, seduzido por sua mulher, assassina seu benfeitor e seu rei, e torna-se um monstro sanguinário. Ou estou completamente enganado, ou estas mudanças de paixões no coração humano são o que a poesia pode de mais magnífico oferecer aos olhos dos homens, aos quais ela a um só tempo comove e instrui.” (STENDHAL, 2008, p. 82-83)

Stendhal, que, na fala de seus detratores, “comete a impertinência de ridicularizar a ‘célebre unidade de lugar, pedra angular de todo o sistema clássico’” (AUGER *apud* STENDHAL, 2008, p. 22), revida esse argumento. O autor salienta que, embora o princípio das unidades de tempo e lugar esteja vinculado às noções de prazer e ilusão, não se pode “deixar de concordar que a ilusão que se procura no teatro não seja uma ilusão perfeita. A ilusão *perfeita* é aquela do soldado em serviço no teatro de Baltimore” (p. 50). Em Stendhal verifica-se, com certo alívio, que ele prossegue dizendo que não é possível “deixar de concordar que os espectadores bem sabem que estão no teatro e que assistem a uma representação de uma obra

---

Cabe ainda a Diderot, o crédito no que diz respeito à conceituação da quarta parede, sendo essa um elemento relevante no desenvolvimento do presente capítulo. O autor escreve no *Discurso sobre a poesia dramática*: “Imaginem no prosclênio uma grande parede que os separa da platéia e representem como se a cortina não se levantasse” (DIDEROT, 1986, p. 79).

de arte e não a um fato verdadeiro” (p. 50), argumento esse que está na base da ‘suspensão da incredulidade’, suscitada por Coleridge. Para encerrar a questão, Stendhal cita mais um exemplo de *Otelo*, apontando o que seria esperado pela estética clássica, a que ele estava combatendo:

Para o acadêmico, apegado que é ao hábito e às convenções, em uma tragédia a ‘ação representada em duas horas de tempo’ não pode, sem comprometer o verossímil, compreender a ‘duração de uma semana ou um mês’; em um curto espaço de tempo, os atores não devem ir ‘de Veneza a Chipre, como no *Otelo* de Shakespeare’. (STENDHAL, 2008, p. 27)

Dois séculos depois dos apontamentos dos românticos franceses, em especial os de Stendhal, outro contexto teórico-prático que acabou rendendo frutos duradouros foi o da influência brechtiana e sua importância no teatro moderno, em específico o teatro brasileiro. Nesse sentido, verifica-se que Bertolt Brecht (1898-1956) iniciou sua história no Brasil nos anos 1950: a primeira montagem, amadora, foi *A exceção e a regra*, levada à cena pelos formandos de 1951 da Escola de Arte Dramática de São Paulo, sob direção de Alfredo Mesquita (1907-1986). O espetáculo estreou em 08 de agosto de 1951, no Clube Concórdia, em Curitiba. Entretanto, a primeira montagem profissional de um texto brechtiano se daria anos mais tarde, em 1958: trata-se de *A alma boa de Set-Suan*, dirigida por Flaminio Bollini (1924-1978) e apresentada no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo. Nessa época, ainda havia um número bastante reduzido de peças de Brecht traduzidas para o português, ou mesmo para outras línguas latinas, o que talvez explique o fato de o autor, em um primeiro momento, acabar ficando restrito a duas ou três peças mais conhecidas, bem como a dois ou três procedimentos cênicos. Aos poucos foram aparecendo mais traduções no mercado editorial brasileiro, o que viria a ajudar na divulgação do autor entre nós.

Percebe-se que, no caso de Brecht no Brasil, o aproveitamento da obra do autor, bem como de sua extensa teorização, aconteceu em momentos em que existiram uma maior tentativa de inovação na construção dramatúrgica e no desenvolvimento da encenação voltados para fins políticos. Ainda no final dos anos 1950, com base na dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974), o Vianinha, o Centro Popular de Cultura – surgido em 1960, dois anos depois passaria a fazer parte da União Nacional dos Estudantes –, inicia a leitura, as discussões, os estudos sistemáticos e as montagens do teatro épico brechtiano no Brasil. Pode-se dizer

que, a partir de então, quase tudo o que aconteceu no Departamento de Teatro do CPC da UNE seria de inclinação brechtiana. Por sua vez, Augusto Boal (1931-2009), no Teatro de Arena<sup>46</sup>, em São Paulo, criou o Sistema Coringa, no qual todos os atores de um espetáculo seriam aptos a interpretar todos os seus personagens. Esse método de atuação foi inspirado no distanciamento brechtiano, principalmente nas peças didáticas, bem como também se verifica que Boal desenvolveu sua teoria teatral – Teatro do Oprimido, Teatro-Fórum, Teatro Invisível e Teatro Legislativo – a partir do *Pequeno Organon* (1948) de Brecht. Julián Boal exemplifica a atuação do grupo, no posfácio da mais recente edição do livro de seu pai, *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*:

Com seus companheiros do Teatro Arena, decidiu deixar as salas de teatro para ir ao encontro do público que não ia até eles. Encenaram seus espetáculos nas escolas e igrejas dos bairros populares, na frente de usinas e dentro de sindicatos, em toda parte onde achavam que poderiam encontrar aquelas pessoas que, sendo o tema de seus espetáculos, eles tinham a impressão de nunca terem visto em seu teatro: o Povo Brasileiro. (BOAL, 2013, p. 209-210)

Após alguns anos de atividade profícua, a intervenção da ditadura civil-militar no Brasil viria a modificar a trajetória do teatro engajado que estava sendo trilhada. Para o dia 31 de março de 1964, exatamente o dia do Golpe, estava agendada a

---

<sup>46</sup> A companhia Teatro de Arena estreou no ano de 1953, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, com o espetáculo *Esta noite é nossa*, de Stafford Dickens. Augusto Boal entrou para o grupo em 1956, contratado para ministrar aulas sobre o Método de Stanislavski, após estudar na Escola de Arte Dramática da Universidade de Columbia, em Nova Iorque. Sua atuação direcionou o Arena para um posicionamento político de esquerda, voltado para espetáculos que procuravam encenar e discutir a realidade brasileira. De Brecht, o Arena montou *Os fuzis da senhora Carrar* (1962), *O círculo de giz caucasiano* (1968) e *A resistível ascensão de Arturo Ui* (1969). O início da série *Arena conta – Arena conta Zumbi* (1965), *Arena conta Tiradentes* (1967) e *Arena conta Bolívar* (1970) – marca também o início da utilização do Sistema Coringa, em que “[...] destrói-se a barreira entre os protagonistas e o coro: todos devem ser, ao mesmo tempo, coro e protagonistas [...]” (BOAL, 2013, p. 14). Segundo João das Neves, diretor de *Zumbi* (2014), representado por um elenco de atores negros e baseado no espetáculo do Arena, “[...] ali se propôs e se realizou um trabalho teatral que introduziu, já com admirável amadurecimento, o Sistema Coringa, desenvolvido por Augusto Boal. Realizava-se, assim, pela primeira vez em palcos brasileiros, em plena ditadura, uma revolução formal, que iria desmontar todos os argumentos falaciosos que negavam e negam ao teatro político a sua eficácia artística e capacidade inovadora” (NEVES, s/d, programa de espetáculo teatral). Dessa maneira, naquele momento, 1965, o Arena dava continuidade aos objetivos propostos alguns anos antes, na esteira do sucesso de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, encenado em 1958: criar uma dramaturgia nacional própria de forte conteúdo ideológico, desenvolver um novo estilo de interpretação, mais afinado aos padrões brasileiros e populares, e privilegiar a música nas montagens. O Teatro de Arena encerrou suas atividades em 1972, e a sede onde o grupo trabalhava foi comprada em 1977 pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), sendo rebatizada de Teatro Experimental Eugênio Kusnet, um centro de preservação da memória e de pesquisa da linguagem teatral. Fazem parte da história do grupo, além de Boal e Guarnieri, José Renato, Oduvaldo Vianna Filho, Myrian Muniz, Paulo José, Dina Sfat, Joana Fomm, Juca de Oliveira, entre outros.



estreia de um espetáculo que inauguraria o novo prédio da UNE, no Rio de Janeiro, onde a entidade era sediada. Os militares invadiram o prédio, expulsaram as pessoas e interditaram o espetáculo. O teatro brasileiro, que vinha sendo fortemente influenciado pela estética épica brechtiana, filiado à sua orientação dialética, contestatória, de caráter político e viés de esquerda, acaba tendo de se camuflar, sobretudo por causa dos censores, para continuar existindo. O Grupo Opinião, do Rio de Janeiro, por exemplo, apresentava shows em que várias atividades artísticas – como leituras de poemas, depoimentos, esquetes, números musicais – aconteciam de maneira abrandada, fazendo uso de subtexto, recorrendo a metáforas e alegorias do contexto sócio-político daquele momento. Essa fragmentação, pode-se dizer, afina-se com a caracterização épica, que se tornou a expressão do próprio teatro entre 1964 e 1968. Em 13 de dezembro de 1968, no entanto, mesmo essa forma camuflada teve que regredir, pois nessa data se deu a promulgação do Ato Institucional número 5, que viria a tornar ainda mais dura a censura, o controle estatal-militar sobre os indivíduos.

Passado o período turbulento, de meados dos anos 1980 aos dias de hoje muitos grupos – principalmente os independentes, os alternativos e os universitários – trabalham dentro da orientação do teatro épico brechtiano, desenvolvendo suas atividades na área cênica na formação, estudo, pesquisa, leitura e processos de montagem de peças. Sobretudo a partir de 1990, o ressurgimento de Brecht no Brasil ganhou força estética e política, coincidindo com a retomada do trabalho teatral em grupo. Dentro dessa tendência, destacam-se, por exemplo, o Grupo Folias D'Arte, a Companhia do Latão, a Companhia do Feijão, o Teatro dos Narradores, os Parlapatões, o Teatro da Vertigem, a Fraternal Companhia de Arte e o Malas-Artes, dentre outros.

Brecht propunha não tratar o público como uma massa disforme consumidora de puro e simples entretenimento, pois para ele o objetivo da obra teatral não era iludir o espectador carente de levar uma vida digna, mas, pelo contrário, despertá-lo, fazê-lo tomar consciência sobre a situação do mundo dividido em classes, levando-o a rebelar-se contra a exploração do homem pelo homem. O teatro épico brechtiano não abre mão do divertimento, isso é correto, pois o homem precisa da brincadeira, do jogo, mas sustenta-se sobre a premissa de que essa diversão não deve ser incapacitante. Desse modo, esse teatro não coaduna com a ilusão que

aliena o espectador ao afastá-lo da realidade, levando-o à fantasia de um mundo idealizado em que possa se deleitar.

Brecht propõe outra relação entre espectador e espetáculo, a fim de mantê-lo ativo, acordado e participativo. O teatro épico apresenta a possibilidade de se compreender as relações que os homens estabelecem entre si. Ao contrapor-se à forma envolvente e emotiva do teatro dramático, cuja história é vivida intensamente no palco, o teatro épico parte de uma estrutura narrativa, colocando em cena a figura do narrador. Desse modo, contesta e subverte aquele teatro que, ao longo dos séculos, havia se tornado a forma canônica da cena ocidental, ou seja, a orientação aristotélica que havia lançado, no século IV a. C., as raízes do teatro dramático:

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [...] mediante atores, e que, suscitando o 'terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções'. (ARISTÓTELES, 1973, p. 447)

Ao invés de direcionar o espectador a se identificar com um herói e acompanhar suas aventuras e dissabores, objetivando que, ao final, atinja a catarse a que tanto se refere Aristóteles, o teatro épico brechtiano, ao contrário, visa à tomada de consciência por parte do espectador. Claro que para tal efeito ocorrer faz-se necessário que funcione, em um primeiro momento, o mecanismo de identificação. Porém, uma vez imerso na peça, o artifício épico da quebra da quarta parede, ou seja, o desvelamento da ilusão cênica, obriga o espectador a retornar à realidade, refletindo sobre aquilo que se lhe apresenta diante dos olhos e ouvidos. O famoso *Verfremdungseffekt* (efeito de estranhamento) é produzido no espetáculo teatral visando retirar o espectador do encantamento alienante.

Esse artifício no discurso, o Efeito-V, pode ser ativado no nível da encenação, como por exemplo, a introdução de músicas, canções, projeções, cartazes e/ou letreiros que, ao aparecerem na cena chamam o espectador a participar, retiram-no da ilusão. Esse efeito ocorre, por exemplo, ao se introduzir uma música cômica em uma cena dramática, proporcionando um estranhamento por contraste. É o caso de uma cena de funeral, em que, ao invés de uma trilha sonora melancólica acentuar a emotividade, uma música alegre pode direcionar o público à reflexão, ao chamar a atenção, por exemplo, para conjunturas históricas, que são passíveis de serem transformadas ao se deixar o teatro ao final do espetáculo. Desse modo, o teatro

épico brechtiano apresenta uma visão materialista, e não determinista da História, ao propor que o público pode tomar as rédeas da vida em suas mãos, partindo em direção de novos procedimentos e atitudes em relação à realidade.

Na época de Brecht, o teatro épico já vinha de uma tradição de séculos, existindo há muito tempo no teatro chinês. Um comentário esclarecedor, a esse respeito, consta no *Dicionário de teatro* (1999), compêndio de caráter ensaístico:

Encontramos elementos épicos no drama bem antes do teatro de BRECHT. Os mistérios da Idade Média, os teatros clássicos asiáticos, até mesmo os relatos no teatro clássico europeu, são também elementos épicos inseridos no tecido dramático da obra. Trata-se sempre, porém, de procedimentos técnicos e formais que não colocam em questão a direção global da obra e a função do teatro na sociedade. (PAVIS, 1999, p. 110)

Com base nesse pressuposto, quando Brecht chegou em Berlim, na década de 1920, lá já se fazia teatro épico. A forma desse tipo de teatro, e sua discussão, já se encontrava em pauta, pois era utilizada por aqueles artistas que não queriam mais tratar na cena os assuntos domésticos ou intrigas familiares. Nesse período, os temas desenvolvidos nos palcos da Alemanha já incluíam o âmbito político que, na tradição do país, correspondia justamente ao gênero épico<sup>47</sup>. O que Brecht de fato teria feito seria retomar algumas dessas questões, sistematizar seus conceitos e, de certa maneira, desenvolver alguns pontos na direção do teatro como instrumento político. Para Brecht, o teatro era uma atividade voltada para algum tipo de intervenção no âmbito da vida pública, ou seja, era um ato político, de crítica social, não fazendo sentido como mera expressão de uma subjetividade.

O acontecimento que levou Brecht a partir para a militância teórica foi a encenação de *A ópera dos três vinténs* (1928), que se tornou seu primeiro grande experimento do gênero épico no teatro. A peça foi inspirada na *Ópera do mendigo* (1728), do dramaturgo inglês John Gay (1685-1732). O grande sucesso da peça de Brecht deve-se ao fato de ele tê-la situado na Era Vitoriana (1837-1901). Desse modo, o enredo apresenta uma crítica enviesada à classe burguesa e aos seus costumes que, em fins dos anos 1920, tinha diante de si a ascensão do nazismo. Após a estreia, Brecht expôs alguns comentários sobre o teatro épico. Em decorrência de suas reflexões, ele produziu um quadro comparativo entre os gêneros dramático e épico que seria publicado em 1931 e retrabalhado em obras

<sup>47</sup> Piscator, contemporâneo de Brecht, por exemplo, referia-se a seu próprio trabalho como teatro político.

seguintes, como, por exemplo, no *Pequeno Organon* (1948). Os pontos principais desse quadro comparativo serão melhor tratados no capítulo seguinte, uma vez que, no espetáculo analisado, as duas vertentes se fazem presentes.

Dentro desse contexto, faz-se necessário abrir uma reflexão: há um certo equívoco que há tempos vem se propagando, no que se refere a atuação épica brechtiana, que, segundo alguns estudiosos e/ou práticos de teatro, seria completamente oposta à atuação dita realista/naturalista. O que se questiona, nesse momento, é o fato de se estabelecer uma oposição absoluta entre as duas estéticas, pois, segundo Patrice Pavis: “Mesmo no interior do teatro dramático, o épico pode desempenhar um papel, principalmente pela inserção de relatos, de descrição, de personagem-narrador” (PAVIS, 1999, p. 110). Pavis também esclarece que Brecht detalha essa problemática no *Adendo ao Pequeno Organon* (1954), o que leva à impossibilidade em abordar as duas formas individualmente, apontando que elas deveriam ser tomadas “em sua complementariedade dialética: a demonstração épica e a participação total do ator/espectador muitas vezes coexistem no mesmo espetáculo” (PAVIS, 1999, p. 112). Embora o ator brechtiano se especialize, distinga-se do chamado ator realista, não se pode retirar completamente de sua formação os pressupostos da identificação naturalista. Em outras palavras: para que ocorra o estranhamento-distanciamento, o espectador deve, em um primeiro momento, identificar-se com o ator/personagem. Nesse sentido, tornam-se indispensáveis as considerações teórico-práticas de Constantin Stanislavski (1863-1938).

Esse ator e diretor teatral russo tornou-se uma referência em relação à interpretação. Ao longo de sua carreira, em uma busca cotidiana por autenticidade, ele criou um método que proporcionaria ao ator um desenvolvimento significativo na experiência de dar vida a seres no palco, ou seja, na criação de personagens. O Método consistia em compor o papel “de fora para dentro”, quer dizer, primeiro no que tange às características exteriores de um indivíduo – fisionomia, gestual, movimentos etc – e depois ao que habita em seu interior – os pensamentos, a memória emocional, o próprio ‘eu sou’. Para tanto, um ator, quando da ocasião da composição de sua personagem, deveria improvisar certo período de tempo – nos ensaios de um espetáculo – visando a estabelecer modos convincentes de andar, sentar, entre outras ações, que possam realmente condizer com a personagem. Em

outras palavras, o ator deveria buscar a verossimilhança sem a qual não há vida no palco, e sim apenas teatralidade, convencionalismo, interpretações estereotipadas.

Stanislavski chegou ao Método após perfazer um caminho no qual vislumbrava na composição da personagem “de dentro para fora” a melhor maneira de conhecer (sentir) o que o papel exige. Essa diretriz, descrita na primeira parte de *A criação de um papel*, obra que encerra sua célebre trilogia para a formação do ator<sup>48</sup>, foi abandonada posteriormente para dar lugar ao estabelecimento de uma partitura de representação em via inversa, ou seja, “de fora para dentro”. Desse modo, Stanislavski, por volta de 1930, encontra na metodologia do diálogo entre um professor fictício e seus alunos a forma ideal para dar vazão aos ideais didáticos que há muito lhe perturbavam o espírito: por intermédio do professor Tortsov, o autor vale-se de artifícios muito esclarecedores como, por exemplo, perguntas e respostas em torno dos problemas inerentes à interpretação. Essas questões colocam em pauta a importância de uma verdadeira imersão física e psicológica por parte do ator, ao invés de ele apenas ‘vestir’ suas personagens superficialmente.

Esse livro, *A criação de um papel*, dividido em três partes, apresenta as reflexões de Stanislavski sobre o trabalho de atuação por intermédio do desenvolvimento de papéis em três peças teatrais: a comédia *A descrença de ter espírito*, de Alexander Griboyedov, a tragédia *Otelo*, de William Shakespeare, e *O inspetor geral*, de Nikolai Gogol. As orientações para o desenvolvimento das habilidades requeridas pela profissão de ator, que se fazem acompanhar quando da leitura das obras do diretor russo, deixam claro o nível de esmiuçamento de seu pensamento: há descrições detalhadíssimas, repetitivas, mesmo enfadonhas em certos pontos; por outro lado, isso não diminui o valor de seu trabalho, que é desbravador, instrutivo e está sempre em busca da melhor maneira de obter uma presença humana verdadeira no palco.

Essa é a chave, o que realmente importava para Stanislavski: parecer verdadeiro em cena. Como dito anteriormente, o ator deveria ser capaz de vestir física e psicologicamente sua personagem, de fazer com que seu corpo e mente servissem de morada a outro ser, que outra vida pudesse existir por seu intermédio. Para tanto, várias estratégias são apontadas no Método: em cada ação, em cada palavra que o texto do dramaturgo encerra, deveria haver um objetivo que, ao se

---

<sup>48</sup> A trilogia da interpretação, muito utilizada por encenadores de teatro e de cinema e, é claro, pelos atores, é composta ainda das obras: *A preparação do ator* e *A construção da personagem*.

somar a outros objetivos, apontaria a direção de um ‘superobjetivo’ do personagem. Esse superobjetivo, que é o objetivo-fim do personagem no enredo da peça, quer dizer, aquilo que o personagem quer alcançar, deveria guiá-lo, conduzi-lo naturalmente à representação. Através da ‘ação direta’, dá-se a efetiva realização dos atos anteriormente planejados na fase de composição da partitura para o papel.

O realismo, ou naturalismo espiritual, foi o alvo que orientou a prática e a teoria de Stanislavski. A busca pela autenticidade, conseguida através da encarnação total de um papel e não apenas através da simples caracterização exterior, foi o que o moveu e instigou. Para Stanislavski é necessário ser autêntico, estar em cena de corpo e de alma, com os sentidos todos a postos, de posse da imaginação, podendo sempre contar com o esperado funcionamento da memória emotiva, consciente do presente, com o passado construído e com perspectivas de futuro. O ator é o canal que dá vazão à plena manifestação de uma natureza fenomenal: criadora/recriadora de beleza e significação, em que certa porção do potencial do mundo fica engendrado nas teias de um autor, o dramaturgo. Assim é que o ator, para Stanislavski, é um ser sensível, astuto, prudente, múltiplo e profundo.

Isso posto, vê-se que há uma confusão estabelecida, que teima em permanecer nos discursos daqueles que se movem por essa seara. Brecht, quando trata de explicar a função do ator, que para ele não deveria encarnar a personagem, mas, sim, mostrá-la, diz que o ator deve provocar o *Verfremdungseffekt*, ou seja, o efeito de estranhamento/distanciamento na personagem. Esse efeito é o processo pelo qual se gera um estranhamento: pode ser o desligamento da personagem para o ator presentificar a si mesmo, ou algo nos elementos cênicos, ou relativo às técnicas que aparecem fora de seus percursos diegéticos, entre outros efeitos. Em outras palavras: há uma quebra no enunciado, naquilo que se está apresentando, privilegiando momentaneamente a enunciação, chamando atenção para o próprio fazer teatral, ou seja, para a metateatralidade. A concepção brechtiana é a de que esse estranhamento gerado em cena provoca no espectador um distanciamento momentâneo do que ele está acompanhando, permitindo que ele reflita sobre o que vê e ouve. A passagem 48 do *Pequeno Organon*, diz o seguinte:

Ele [o ator] deve se limitar a mostrar sua personagem, ou – melhor dizendo – não deve se limitar tão só a vivê-lo. O que não significa que, tendo que representar personagens apaixonadas, tenha que permanecer impassível. (BRECHT, 1963, p. 42)

O ator ‘não deve se limitar tão só a vivê-lo’, ou seja, o ator deve, ao mesmo tempo, ser e não ser a personagem. Essa verdade da ficção da personagem, sustentada pelo ‘se mágico’ e pelas ‘circunstâncias dadas’, dois postulados de Stanislavski, demonstram uma presença dicotômica essencial, apontada por Brecht: “o ator aparece na cena como ator e personagem, ao mesmo tempo, e essa contradição tem que estar presente na consciência do ator; na realidade é essa contradição que outorga vida à personagem” (BRECHT, 1970, p. 163). Sandra Chacra, por sua vez, ao comentar o Efeito-V, diz o seguinte:

Por mais distanciado que ele [o ator] esteja da sua personagem, sempre acaba, de algum modo, por se misturar com ela [...] O distanciamento [...] faz com que o fenômeno do desdobramento apareça de modo mais explícito aos olhos do público, a fim de evitar o ‘ilusionismo’ que afasta o espectador de sua função crítica. (CHACRA, 1983, p. 75)

Segue-se com Brecht, que se manifesta a respeito da interpretação do ator e seu distanciamento:

O ator cita a uma personagem, é testemunha de um processo [...] sua atitude tem algo de contraditório tomada em forma global [...] o ator fala em passado, o personagem em presente [...] não se opõe a que o ator doe a sua personagem os sentimentos que esta deve ter; mas ele mesmo não deve de forma alguma permanecer frio, também deve desenvolver sentimentos, ainda que não necessariamente os mesmos. (BRECHT, 1970, p. 178-179)

Brecht, ao proceder a análise sobre as diferenças entre a forma dramática do teatro, desenvolvida por Aristóteles na *Poética*, onde predominaria a paixão, e a forma épica do teatro, onde predominaria a razão, esclarece que seu esquema apresentará alguns deslocamentos de valores entre as duas concepções teatrais. Em uma nota explicativa ele menciona:

Este esquema não nos mostra contradições absolutas, senão somente deslocamento da acentuação. Assim dentro de um processo de comunicação, pode se dar preferência ao que sugere por via do sentimento ou bem ao que persuade através da razão. (BRECHT, 1970, p. 89)

Mesmo com essa advertência fundamental de que o esquema não apresenta contradições absolutas, verifica-se que a crítica tradicional contribuiu para o grande equívoco de colocar em contraposição radical as duas formas teatrais. No entanto, o exame cuidadoso dos pressupostos brechtianos não as opõe, não se trata de uma forma ou de outra, de maneira exclusiva; sabe-se que as duas formas se fazem, muitas vezes, igualmente presentes, apenas uma predominando sobre a outra. No teatro épico, por exemplo, a razão é que deveria prevalecer. No caso do dramático, por outro lado, em que é essencial que o espectador se identifique com o personagem, não significa que ao se identificar ele não consiga refletir, que não esteja com a consciência crítica atuante.

No *Pequeno Organon*, Brecht fala sobre o efeito de estranhamento/distanciamento: “O teatro deve maravilhar<sup>49</sup> seu público, e pode chegar a isso mediado pela técnica de estranhamento do que é familiar” (BRECHT, 1961, p. 27), que significa tirar o público de uma posição cômoda, colocando-o numa posição inusitada, para que ele possa ter outro lugar de compreensão. O teatro deve, portanto, maravilhar, estranhar e historicizar, ou seja, mostrar os acontecimentos em relação ao contexto sócio-histórico, que é relativo e transformável, levando o espectador a refletir sobre sua própria realidade, igualmente afeita a condicionantes sócio-históricos que são passíveis de crítica e transformação. Nesse sentido, em Brecht, há a recusa em representar o homem em sua subjetividade, pois o que está em questão é seu drama relacionado com o contexto social e político de determinado momento histórico. O efeito de estranhamento quando faz com que o espectador se distancie daquilo que assiste, ou seja, quando ele vê a representação teatral justamente como representação, isso pode levá-lo a refletir sobre a realidade que transparece desse artifício metateatral.

Ao se entender que a narrativa corresponde à estrutura do ser humano, e que a linguagem, segundo Claude Lévi-Strauss, produz o mito, e ainda por se constatar a alienação reinante na contemporaneidade ao redor do mundo, percebe-se a orientação estética do teatro épico brechtiano, em que se acredita ser necessário instigar o público a pensar. O espetáculo sob essa concepção, ao apontar para a

---

<sup>49</sup> O curioso é que Aristóteles também fala, em termos positivos, de maravilhar o público: “Grato [...] é o maravilhoso; prova é que todos, quando narram alguma coisa, amplificam a narrativa para que mais interesse” (ARISTÓTELES, 1973, p. 467).



descontinuidade, ou seja, ao procurar ‘desencantar’ o espectador – tradicionalmente envolto na ilusão cênica –, promove uma ruptura ao propor um novo olhar diante da História. Brecht, em seu teatro, evidentemente pressupõe a quarta parede: o que ocorre é que a muito referida ‘quebra’ é possível justamente porque o público se identifica com o que se desvela diante de seus olhos. Como a descontinuidade não se dá apenas no nível da narrativa, mas é passível de ocorrer com quaisquer elementos da cena, pode-se afirmar com base nos pressupostos explicitados que um espetáculo que consiga articular as formas épica e dramática de maneira significativa, pode vir a incitar a reflexão do público de modo mais contundente.

## 4 Do *Globe Theatre* ao *Barracão EnCena*: uma análise do espetáculo *Otelo, as faces do ciúme*

### 4.1 A relação com a imagem e a questão multimidiática

De acordo com Charles Marowitz (1991), toda tradução é uma recriação que atualiza o material textual que lhe serve de partida, e há diferentes modos de fazê-lo. Algumas das propostas de reescrituras mais ousadas e revolucionárias das peças de Shakespeare fazem uso de algumas técnicas, tais como: reestruturação, justaposição, mistura de textos, colagem de um trabalho com outro, a mistura de idioma moderno com língua clássica, música *rock* com madrigais elisabetanos, transformação de peças históricas, comédias e tragédias em arroubos da imaginação tecnológica, dentre outras.

No caso específico das montagens brasileiras, Barbara Heliodora comenta que foi nas duas últimas décadas do século XX que Shakespeare começou realmente a ser encenado com maior frequência por brasileiros, e que começaram a aparecer cada vez mais montagens de Shakespeare fora do eixo Rio-São Paulo (HELIODORA, 2008, p. 330). Soma-se a isso, a tendência, cada vez mais pronunciada, da utilização de elementos da linguagem cinematográfica nos palcos. Sob esse prisma, em Curitiba, destaca-se o espetáculo que é analisado no presente capítulo, *Otelo, as faces do ciúme*, dirigido por Sílvia Monteiro, em 2009: a montagem faz uso de um artifício um tanto incomum à tradição de representação dessa peça, ou seja, quatro narradores revezam-se aproximando-se e afastando-se do público, sendo que esse pode ser considerado um procedimento de reprodução dos enquadramentos de câmera que são típicos do cinema. Projeções de vídeo ajudam a contextualizar, nesse espetáculo, o lugar da ação (Veneza, no início), e a trilha sonora de *rock 'n roll* junto às fusões<sup>50</sup> faz as passagens de cena. Esses são alguns dos elementos próprios ao cinema que são utilizados nessa montagem.

O cinema, criação do final do século XIX, talvez seja o maior responsável pela proliferação de Shakespeare pelo mundo. Dada a característica industrial dessa arte, pode-se dizer que, com ela, a obra do autor disseminou-se pelos quatro cantos

---

<sup>50</sup> No cinema, a fusão cumpre uma função análoga ao *blackout* cênico. Trata-se de uma transição entre cenas: um escurecimento, seguido de um clareamento que separa segmentos da obra. Também é usual a referência a esse recurso em inglês: *fade*.

do planeta, uma vez que, necessariamente, e de modo distinto do vislumbrado com o fenômeno teatral, o cinema tem por característica atingir um número muito grande de pessoas ao mesmo tempo. Ao contrário de um espetáculo teatral, que precisa da presença dos intérpretes diante de um público reunido em um mesmo local, ligados por alguma espécie de contrato ficcional que garanta a ilusão cênica, um filme pode ser visto por espectadores distantes dos produtores, no tempo e no espaço. Com efeito, o caráter de reprodutibilidade técnica apontado por Walter Benjamin (1936) garante a fruição simultânea da mesma obra, em locais os mais distantes daqueles onde foram realizados, podendo atingir, por conseguinte, muito mais pessoas. Marta Moraes da Costa destaca que

O cinema recebeu tratamento de arte e levou de vencida o teatro. *Hamlet* e *Otelo*, de Shakespeare, concretizaram-se na tela sem nunca terem existido à luz das ribaltas curitibanas. A preocupação dos realizadores cinematográficos com a qualidade dos artistas, com o aperfeiçoamento do produto final e com a conquista de público e de lucros só raramente encontrou similar no teatro. A lamentação dos empresários e dos críticos teatrais sobre a morte da arte do palco devia-se não à culpa do cinema, mas a um suicídio por imprevidência do próprio teatro. A competição contribuiu para que alguns profissionais e amadores encarassem com atenção mais severa o fazer teatral. Em consequência, surgiram da pena e da voz de encenadores, empresários e críticos, análises mais cuidadosas dos espetáculos. (COSTA, 2009, p. 281)

Desde seu surgimento, portanto, o cinema como fenômeno cultural de massa, ainda à época do cinema mudo, rende-se a Shakespeare, tendo se tornado o maior divulgador de sua obra. Jan Kott (2003), de maneira bastante arguta, aponta para os motivos dessa assimilação cinematográfica de Shakespeare, em especial ao aludir ao caráter de espetacularidade das peças do autor:

Cada uma de suas peças é um grande espetáculo, cheio do fragor de armas, de desfiles militares e duelos; há festins e bebedeiras, furacões e tempestades, amor físico, atrocidades e sofrimento. O teatro elisabetano era [...] um teatro para os olhos. Tudo parecia estar realmente acontecendo. O espectador acreditava ver uma tempestade, o naufrágio de um navio, o rei e sua comitiva partindo para a caça, o herói sendo apunhalado por assassinos mercenários. (KOTT, 2003, p. 304, grifo nosso)

Dentro desse contexto, F. Silva Nobre, em seu livro *Shakespeare e o cinema* (1964), menciona que são poucos os escritores que revelam uma “intuição cinematográfica”, sugerindo que as peças de Shakespeare “desenrolam-se ante nossos olhos com a mesma naturalidade de um filme” (NOBRE, 1964, p. 21). Ele

sustenta que, juntamente a “Victor Hugo, Zola, Dumas e tantos outros escritores renomados, Shakespeare é diretamente responsável pela sobrevivência e dignificação da sétima arte” (NOBRE, 1964, p. 20).

No entanto, a posição de Nobre sobre as versões fílmicas das obras de Shakespeare – ele as chama de “reduções” –, é dúbia: o autor demonstra, em vários comentários, ser um tradicionalista, adepto de uma visão conservadora a respeito da leitura que se deveria ter do texto shakespeariano. Para ele, a questão da fidelidade ao original pauta a discussão, devendo o leitor, diretor teatral ou cinematográfico, ler “com respeito” o texto do autor. Entretanto, constata-se que seu livro ainda é o ponto de partida fundamental, em português, para proceder a um levantamento histórico da obra de Shakespeare no cinema.

Segundo o autor, a história das encenações shakespearianas que utilizam da linguagem cinematográfica já se inicia em 1899, poucos anos após o surgimento do cinematógrafo. Em 20 de setembro desse ano, o ator inglês Herbert Beerbohm Tree aparecia projetado durante uma encenação de *Rei João*, no Her Majesty Theatre, em Londres, iniciando, assim, a profícua disseminação desse recurso no palco. Nobre dá mais detalhes de como isso se deu: “A ação cênica foi alternada com a projeção de algumas passagens filmadas, o que, além de representar uma inovação, constituía motivo de interesse para os espectadores, oferecendo-lhes uma nova concepção de espetáculo” (NOBRE, 1964, p. 22-23).

O cinema, forma de expressão artística que, por essência, é multimidiática, também oferece uma presentificação da realidade. O teórico e professor de cinema brasileiro Ismail Xavier refere-se a essa modalidade de efeito como *transparência*, em oposição à *opacidade*, e expõe esses conceitos em um livro célebre nos estudos de cinema, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (1977). Xavier comenta que há filmes que visam à transparência, ou seja, apresentam uma relativa *impressão de realidade*, querem ser uma janela objetiva para o mundo, algo aos moldes da ilusão cênica no teatro dramático. Por outro lado, há filmes que, de alguma maneira, criam uma opacidade e aproximam-se do teatro épico brechtiano, ou seja, ao valerem-se de artifícios que, de certa forma, desvelam o aparato cinematográfico, chamando a atenção para o caráter de construção da obra fílmica, distanciam o espectador e podem levá-lo à reflexão.

Entretanto, nas primeiras décadas do cinema, alguns historiadores da área praticamente ignoraram essa possibilidade de conscientização do público, atribuindo

aos filmes somente o status de entretenimento. Muito tempo depois de seu surgimento, no entanto, surpreende que Jean-Jacques Roubine tenha se pronunciado de forma contrária ao fenômeno de hibridização de mídias no espetáculo teatral:

No início de tudo, uma análise histórica: confrontado ao cinema, depois às técnicas audiovisuais, o teatro se revelou incapaz de redefinir sua função e seus meios. Do mesmo modo, pouco a pouco perdeu sua especificidade. Por não ter sabido inventar caminhos originais, esgotou-se em uma tentativa vã de imitar o cinema. Esse teatro perde todas as partidas, uma vez que as técnicas do cinema são incapazes de serem utilizadas no palco e que a mestiçagem do espetáculo pelo cinema (projeções, telas múltiplas etc.), a despeito de alguns êxitos pontuais (Piscator), nunca deu resultados muito convincentes. (ROUBINE, 2003, p. 175, grifo nosso)

Pode-se imediatamente discordar de tal argumentação, pois se percebe que a utilização de projeções em cena e também o uso de telas múltiplas se constitui como importante marco na história da encenação, chegando a ser lembrada e destacada pelo ator Herbert Beerbohm Tree, quando instado a dar sua opinião sobre as possibilidades da obra shakespeariana no cinema (NOBRE, 1964, p. 23). Além disso, vide, por exemplo, a ainda tão em voga estética pós-dramática teorizada por Hans-Thies Lehmann (2007)<sup>51</sup>, que arrola a utilização de projeções nas encenações como uma de suas principais marcas. A hibridização de meios é uma possibilidade muito utilizada pelos artistas da cena, chegando a seu ponto alto com a democratização do acesso às tecnologias de produção de imagens na contemporaneidade. Segundo Nobre, “as transformações experimentadas pelos processos de filmagem e projeção permitem o reaproveitamento das histórias com roupagens e ingredientes diversos, o que, longe de cansar, desperta o desejo de ver o rendimento obtido” (NOBRE, 1964, p. 27). Esse desejo pela ‘nova roupagem’ é salientado por Denis Guénoun: “[uma] pessoa vai ver um clássico para descobrir o

---

<sup>51</sup> Nesse contexto, é paradigmática a tradução e publicação no Brasil do livro de Lehmann, *Teatro pós-dramático*, no ano de 2007. Lançada quase dez anos depois de sua versão europeia, a publicação brasileira tornou-se a resposta aos anseios de uma parcela bastante significativa de práticos do teatro nacional, uma referência essencial para se pensar o teatro nos dias de hoje. A obra proclama uma ruptura contundente, pois essa nova fase, a do teatro pós-dramático, apresenta como principal característica justamente a contraposição ao teatro dramático. Essa tendência transparece nas falas e nos escritos dos dramaturgos pós-dramáticos, cujo vórtice no Brasil se concentra na figura do paulistano Roberto Alvim, coordenador de um interessante projeto intitulado de Núcleo de Dramaturgia. Esse projeto, que visa à descoberta e formação de novos dramaturgos – entenda-se, dramaturgos que componham obras teatrais orientadas pela estética pós-dramática –, iniciou suas atividades no final de 2007, no rastro da publicação do livro de Lehmann, na cidade de São Paulo, tendo posteriormente ganhado outras praças, inclusive Curitiba.

que diferencia aquela apresentação das outras que ela já viu. [...] Só se vai ver o que já se conhece para desfrutar do *como* de sua nova apresentação – de sua *différance* (GUÉNOUN, 2004, p. 140). Italo Calvino, por sua vez, comenta que “A leitura de um clássico deve oferecer-nos alguma surpresa em relação à imagem que dele tínhamos (CALVINO, 1993, p. 12).

Como aponta Luís Fernando Ramos, na apresentação do livro de Kott, “Shakespeare é teatral e cinematográfico exatamente pela rapidez de sua narrativa, contundência dramática e poder de condensação” (*Apud* KOTT, 2003, p. 17). Kott menciona que foi Peter Brook quem introduziu na direção de teatro as convenções do cinema, o que sugeriria que as técnicas cinematográficas podem, sim, ser utilizadas no palco, e de modo significativo:

Um escurecimento significa um salto no tempo. Os quadros sucedem-se por fusões, como num filme. O espectador parece não perceber essa convenção. Ele a aceita. E ao mesmo tempo aceita Shakespeare [...] (KOTT, 2003, p. 306)

No entanto, percebe-se que o escurecimento já existia no teatro. Tal artifício cênico era utilizado, primeiramente, com o cerramento da cortina do palco e, em seguida, por meio do apagar dos refletores para a troca de cenário ou ato. Ou seja, não é uma convenção criada pelo cinema, mas, sim, pelo teatro. Trata-se, portanto, de um recurso teatral utilizado como se fosse cinema.

Prosseguindo a discussão da relação cinema-teatro, acompanha-se Nobre dizer que o primeiro filme propriamente dito a partir da obra de Shakespeare que merece ser lembrado é *Hamlet*, de Clément Maurice, que foi exibido com alarde na Exposição de Paris, em 1900. Esse filme conta com a participação de Sarah Bernhardt, que, não satisfeita com o resultado, ficou muitos anos sem filmar. Mas, provavelmente, é George Méliès, o herdeiro do famoso teatro de Houdini e célebre por ser considerado o primeiro grande ficcionista do cinema, quem pode ser considerado o primeiro adaptador literário de valor dessa forma de expressão. Méliès levou às telas, ainda no início do século XX, filmes baseados em Goethe, Júlio Verne e Shakespeare, entre outros autores. Contudo, a adaptação de *Romeu e Julieta*, que supostamente ele teria realizado em 1901, não agradou, o que talvez explique o fato de esse filme geralmente não constar no rol de produções que se atribui ao diretor.

Nesse período, por volta de 1902, localiza-se, ou melhor, procura-se localizar a primeira versão cinematográfica de *Otelo*<sup>52</sup>, cujas filmagens não são comprovadas. Muitos filmes, que eram essencialmente curtos naquela época e apresentavam apenas cenas ou situações específicas, desapareceram sem deixar vestígios. Isso continuaria a ocorrer ao longo das duas primeiras décadas do século XX, em que constam várias outras realizações, cujos dados se mostram igualmente difíceis de serem verificados.

Na verdade, o ponto a ser salientado é que a relação teatro-cinema deve ser compreendida como um processo de mão dupla, em que as influências são recíprocas, pois a obra de Shakespeare encontrou no cinema um novo e importante veículo de difusão, ao mesmo tempo em que essa mídia atraiu para si a atenção de que necessitava, ao realizar adaptações das obras do autor. Tal afirmativa se verifica na expansão veloz das versões filmicas das obras de Shakespeare a partir de 1907, sendo que antes de 1914, apenas nos Estados Unidos, já havia pelo menos 25 desses filmes. É certo que muito poucos deles chegaram a fazer história, a preservarem-se para a posteridade, mas é possível presumir o papel fundamental que desempenharam na propagação da obra shakespeariana pelos quatro cantos do mundo.

Desse modo, deve-se levar em conta que mais de 700 filmes baseados nos textos de Shakespeare já foram realizados. Sabe-se que qualquer nova obra carrega em si a marca das obras precedentes, sendo por elas iluminada ao mesmo tempo em que lhes lança nova luz. Trata-se de uma influência mútua, e, pode-se dizer, portanto, que a acumulação de leituras de uma dada obra é renovada a cada surgimento de uma nova versão artística. Obviamente, esse é um pressuposto verdadeiro para as encenações teatrais também: um diretor, por exemplo, que visa levar à cena uma montagem de *Otelo*, certamente não deixará de receber influências de versões preexistentes, sejam elas teatrais, cinematográficas e/ou literárias. Na realidade, as influências recebidas referem-se a toda uma tradição anterior. Dentro desse pressuposto, pode-se dizer que toda obra derivada de outra obra é dialógica, palimpséstica, segundo Gérard Genette (2005) e, como aponta Linda Hutcheon (2011, p. 14), as “[...] diversas versões existem lateralmente, e não de modo vertical”.

---

<sup>52</sup> Nas páginas 114 até 120, encontra-se um apêndice sobre as versões cinematográficas de *Otelo*.

## 4.2 Aspectos técnicos da encenação

Pode-se dizer que o espetáculo de Sílvia Monteiro insere-se na tradição de recontar a tragédia de Otelo, pois segundo Walter Benjamin, “contar histórias é sempre a arte de repetir histórias” (*apud* HUTCHEON, 2011, p. 22). Hutcheon comenta que “as adaptações são velhas companheiras: Shakespeare transferiu histórias de sua própria cultura das páginas para o palco, tornando-as assim disponíveis para um público totalmente distinto” (HUTCHEON, 2011, p. 22). Um comentário de Anne Ubersfeld sobre a questão das atualizações/historicizações de peças clássicas, esclarece as tendências estéticas de releituras da obra de Shakespeare. Para a autora:

[...] as grandes seqüências (atos) são fragmentadas em seqüências médias, quebrando a sucessão das “cenas” clássicas; em lugar de uma sucessão encadeada, temos, cada vez mais, sobretudo nas encenações mais recentes, um *trabalho do descontínuo*: deslocamento dos personagens no tabuleiro de xadrez em que se transformou o palco, mudança de papéis entre os personagens [...], inversão de seqüências, pausas intercalando música ou discursos interpolados. [Os espectadores são obrigados] a um laborioso esforço de integração de sentido [sendo que] esse trabalho do descontínuo reintegra no movimento dramático do texto clássico o sentido do tempo e mesmo a noção de processo histórico. (UBERSFELD, 2002, p. 33)

A montagem da peça *Otelo, as faces do ciúme*, levada à cena em Curitiba, a partir de uma adaptação da tragédia de William Shakespeare é uma interessante demonstração de performatividade, tanto narrativa quanto cênica. O espetáculo estreou no Teatro Barracão EnCena, em Curitiba, no dia 06 de novembro de 2009. Trata-se de um espetáculo épico-dramático, pois percebe-se que atos narrativos e ação fundem-se: mais do que narrar o enredo, já bem conhecido do público, Monteiro coloca em foco não apenas os seis personagens principais da trama de *Otelo* – Otelo, Iago, Desdêmona, Cássio, Emília e Rodrigo –, mas também seus intérpretes, que são constituídos narrativamente de fragmentos de memória, ao mesmo tempo em que apresentam fragmentos da vida. A seguir, a composição do elenco do espetáculo<sup>53</sup>.

<sup>53</sup> Ficha técnica completa do espetáculo no Anexo 3, p. 113.



**Elenco:**

Danilo Avelleda -----  
 Mevelyn Gonçalves -----  
 Luiz Carlos Pazello -----  
 Pagu Leal -----  
 Juscelino Zilio -----  
 Rubens Siena -----

**Personagens:**

Otelo  
 Desdêmona / narrador  
 Iago  
 Brabâncio, Emília, Bianca / narrador  
 Rodrigo / narrador  
 Cássio, Duque / narrador

Com base na descrição do elenco da peça, percebe-se que apenas Otelo e Iago são interpretados por atores únicos. Os demais atores em cena, além de representarem os outros personagens, estão identificados como narradores de uma história que, aliás, eles parecem não ter a menor vontade ou interesse em contar, como fica bem nítido desde o início do espetáculo. Tal perspectiva pontua todo o desenrolar da encenação e, também, cada um de seus elementos compositivos.



Fig. 1<sup>54</sup> - Mevelyn Gonçalves, Juscelino Zilio, Pagu Leal e Rubens Siena: os quatro atores/narradores.

Ainda no início da peça, em um efeito claro de distanciamento, aparece Brabâncio, sendo representado pela atriz Pagu Leal. Em um primeiro momento, esse efeito pode gerar confusão, uma vez que se trata de uma atriz representando

<sup>54</sup> Essa e todas as fotos seguintes foram extraídas de uma gravação em vídeo do espetáculo *Otelo, as faces do ciúme*.

um papel masculino. O espectador precisa de certo tempo para aceitar essa corporificação com o gênero alterado. Ainda mais peculiar, o espectador é levado ao distanciamento pela duplicação do elenco: a atriz Leal, que anteriormente já havia aparecido, como narradora, na abertura do espetáculo, nesse momento torna-se uma personagem, e masculina. Não é pouco o que aqui se exige do público. É possível que a constituição de atores-narradores possa criar uma dificuldade de compreensão para os espectadores que não têm uma leitura prévia da tragédia *Otelo* e que, portanto, desconhecem seu enredo. Eles precisam estar atentos para conseguirem acompanhar a troca de papéis, bem como a mudança de registros na interpretação. São várias as operações de identificação dos personagens por parte do público, que provocam o estranhamento. No caso de Leal, essa perspectiva é ainda mais complexa, pois além de representar Brabâncio e o narrador, ela também atua como Emília, a esposa de Iago, e Bianca, uma cortesã. E, assim a peça vai se desenvolvendo com a alternância de narradores, sendo que os atores que lhes dão corpo tornam-se, em determinadas passagens, personagens, como já foi mencionado.

Em um palco seminu, em uma história dentro da história, as seis figuras carregam em si suas próprias travessias através dos tempos: nas roupas, nos cabelos, vão sendo agregados elementos das diversas épocas pelas quais passaram. No espetáculo, a pouca luz oculta, mais do que expõe, esses personagens saturados de sua própria história. A grande tragédia acaba se tornando o peso das próprias paixões, assim como um Prometeu está fadado a arrastar suas correntes, ou, como Sísifo, fadado a rolar a pedra montanha acima.

No que se refere ao espaço cênico, Bertolt Brecht especifica que, enquanto no teatro dramático o palco é o lugar da ação, no teatro épico ele não se modifica, quer dizer, o palco épico exhibe sua materialidade, mas não corresponde necessariamente à realidade da ação, mantendo-a à distância. Desse modo, percebe-se que a constituição do espaço no espetáculo de Monteiro, volta-se para essa segunda vertente, uma vez que ele existe materialmente, é evidente, contudo não representa um lugar observável da realidade. A montagem foi realizada em um palco do tipo italiano, no Teatro Barracão EnCena, com a frontalidade típica a essa espécie de edifício teatral: verifica-se que se estabelece a divisão tradicional entre palco e plateia, constituindo esses dois espaços, o lugar onde se apresenta e o lugar de onde se observa. Essa separação promove, em um primeiro momento, a

identificação por parte do público. Entretanto, o espaço cênico é muito mais do que foi exposto: vê-se que esse palco procura fazer uma releitura do palco avental shakespeariano, com uma plataforma que alarga o proscênio e avança sobre o público, chegando bastante próximo dos espectadores. Ao mesmo tempo, percebe-se uma outra concepção, a do espaço vazio, que também caracteriza o teatro elisabetano-jaimesco, e que seria retomado por Peter Brook, séculos mais tarde.

Essas duas características mesclam-se na direção de uma maior estilização do cenário, visando a um distanciamento do realismo ou naturalismo, bem como a um certo minimalismo cênico. A simplicidade é a linha mestra do cenário criado por Ruy Almeida – a cenografia é fixa –, definindo em sua estrutura os redutos de cada personagem, dividindo-se em áreas sutilmente definidas, além de uma área central, a qual se poderia chamar de palco dos conflitos principais da trama. São poucos elementos cenográficos presentes no palco, não há móveis, a cenografia constitui-se de bancadas, espécies de praticáveis de metal, e de tecidos, cortinas, que proporcionam volume à cena.

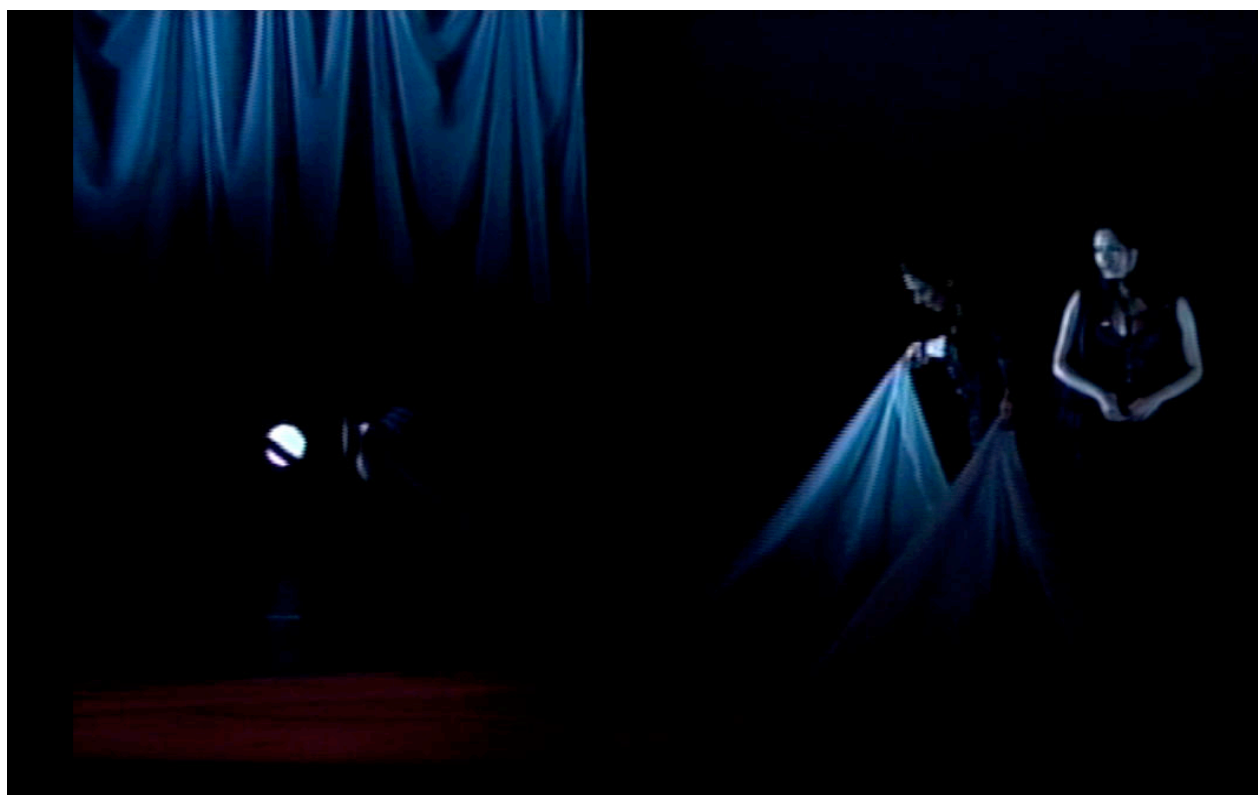


Fig. 2 - Pagu Leal (Emília) coloca os 'lençóis' no 'leito' do casal.

São três cortinas, distribuídas uma a uma nas paredes laterais e no fundo do palco. Um desses panos é utilizado na peça, mais adiante, re-significado, ao ser colocado no chão para criar outro ambiente: o leito do quarto do mouro e Desdêmona, no Ato V, Cena ii. Emília estica o tecido e o pousa no chão. Essa concepção de espaço quase vazio proporciona aos artistas da cena a sensação de um palco bastante limpo, o que influi em sua interpretação, além de ter a vantagem de possibilitar que o espectador complemente o cenário, que ele monte, em sua mente, os diversos lugares que são requisitados para a ação.

O figurino de Ricardo Garanhani parece traduzir uma carga emotiva e a bagagem histórica dos personagens, que trazem consigo suas experiências, dores e excessos numa colagem de elementos, tecidos e sucata. A base dos figurinos conota energia e resistência, pelo uso de tecidos como o jeans e o couro, contrapostos com a sutileza do brilho e da transparência de materiais usados como acabamento e adorno.

A maquiagem carregada de cada ator, criação de Marcelino de Miranda favorece a expressividade e traduz suas características mais marcantes e definidas, como a austeridade, a suavidade, a dualidade, a crueldade, a honestidade, a agonia e o tormento. No caso do personagem Rodrigo, por exemplo, a maquiagem configura-se como uma espécie de máscara, uma pintura em uma de suas faces apresenta formas curvas que intercalam cores brancas e pretas. Rodrigo, ao ser enredado pelo vilão Iago, também comete atos vis, o que possibilita uma interpretação: como uma das faces de seu rosto não está totalmente limpa, tampouco completamente encoberta, explicita a dualidade de seu personagem, que se apresenta entre o ingênuo e o malicioso.

Iago, por sua vez, apresenta-se, de fato, com duas faces: uma, a que chamam honesta, e outra, recorrentemente nas sombras, que o revela como demoníaco ao longo da trama. Percebe-se que a iluminação sobre Iago, de modo diferente daquela que incide sobre os demais personagens, é mais clara, em tom roseado, e ilumina apenas sua face direita. Posicionado de frente para o palco, com essa iluminação, pode-se dizer que o efeito gerado é o de 'duas caras', pois apenas metade de seu rosto está visível.



Fig. 3 - Juscelino Zilio (Rodrigo) e Pagu Leal (narradora).

Com base na acepção de Patrice Pavis, para quem “Apreciar a iluminação é compreender como ela influi nos outros componentes do espetáculo” (2003, p. 181), percebe-se que a iluminação realizada por Nadia Luciani evidencia essa dualidade em diversos níveis: dois ângulos diferentes de incidência da luz sobre o palco, cada um correspondente a um tipo de cena, cada qual aliado a uma temperatura de cor e matiz específicos, embora ambos os ângulos apresentem tonalidades ‘suja’ e colorações ‘desbotadas’, representam, através da cor azul ou rosa, respectivamente, o presente crítico e o passado ficcional. Essa diferenciação de iluminação possibilita que a narração e a ação dramática, ora simultâneas, ora alternadas no palco sejam, desse modo, visivelmente afastadas.

O modelo de iluminação que predomina em toda a peça é a azulada, ou seja, em tom frio, e ilumina, a partir de alguns refletores posicionados próximos ao chão, as cenas narrativas. Esse ângulo incomum de incidência contribui para enfatizar uma sensação de estranhamento, ao iluminar corpos e rostos, já bastante deformados pela maquiagem carregada e também pouco natural. O modelo de iluminação rósea, por sua vez, em um tom aquecido e angulação tradicional de 45°, comum às vistas e percepção humanas, traz mais naturalidade às cenas ditas

dramáticas, ou seja, aquelas que reproduzem quase que exatamente o conteúdo das cenas da versão shakespeariana do texto. Pode-se dizer, portanto, que os dois tipos de iluminação, azulada e rósea, provocam alterações simultâneas de percepção por parte do público. A iluminação do espetáculo provoca, ainda, uma aproximação significativa entre palco e plateia, forçando o espectador a perscrutar, mais do que simplesmente olhar de longe, as cenas. Há no palco o mesmo ambiente de penumbra da plateia que, desse modo, compartilha o clima de pacto ficcional, o suspense e a trapaça, característicos de algumas cenas da trama shakespeariana, provocando a necessidade de um esforço maior por parte do espectador para conseguir visualizar a ação desempenhada no palco, mesmo que ele esteja a uma pequena distância.

Percebe-se que espetáculos que se valem de recursos multimídia marcam presença regular na contemporaneidade. Verifica-se, em tais concepções cênicas, o uso de projeções, uso de microfones, e outros equipamentos que permitem um diálogo intermediado com a plateia. Alguns espetáculos valem-se da já muito experimentada mistura de registros: em determinadas passagens da peça, imagens e sons gravados são projetados, promovendo alguma interação com o que se desenrola ao vivo na cena. Outra variante é a introdução de vídeos conhecidos pelo público, resignificando-os na ambiência da cena. Outra, ainda, é a gravação em cena e sua projeção simultânea. Nota-se, no início da peça de Monteiro, que imagens em movimento, pontuais e significativas, projetadas sobre fundo escuro, ajudam a contextualizar o lugar em que as situações se desenrolam: uma projeção apresenta Veneza, com suas gôndolas. Depois que o terceiro sinal é acionado, indicando que o espetáculo irá começar, a iluminação para a entrada do público é apagada e há entre um e dois minutos de *blackout*.

Nesse instante, a utilização de um recurso sonoro, uma trilha musical preenche a sala: trata-se de *rock 'n roll*, a música *Thunderstruck*, do grupo australiano AC/DC. A sonoplastia de Cleber Hidalgo tem como linha condutora o rock e a energia a que esse estilo musical remete, sendo que a sonoridade do espetáculo assume uma força que instiga uma interpretação intensa dos atores. A música pontua algumas situações da peça, gerando uma tensão na cena, afinada às considerações teóricas de Bertolt Brecht, para quem

[...] satisfazer as exigências do teatro épico é uma tarefa difícil para a música. [...] Um simples olhar para os espectadores que freqüentam [os] concertos é suficiente para mostrar que é impossível fazer qualquer uso político ou filosófico [desse tipo de música]. Vemos filas inteiras de seres humanos sendo transportados para um estado especial de embriaguez, totalmente passivos, aparentemente mergulhados num estado de intoxicação. Seu olhar tenso e congelado mostra que essas pessoas são vítimas indefesas e involuntárias de uma excitação descontrolada de suas emoções. As gôtas de suor provam como tais excessos as esgotam. O pior dos filmes de *gangster* trata sua platéia mais de acôrdo com a condição de seres pensantes. A música tem o papel do Destino. Um destino extremamente complexo, que não conseguimos analisar completamente nesta época caracterizada pela mais cruel e deliberada exploração do homem pelo homem. Essa música tem apenas ambições digestivas. Ela induz o ouvinte a um ato de divertimento enervante porque improdutivo. Nenhum requinte poderá me convencer de que sua função social é diferente daquela dos burlescos da Broadway. (BRECHT, 1967, p. 87, grifo nosso).

A música na concepção épica tem, visivelmente, uma intenção de construção – ou melhor, de desconstrução – crítica, no sentido do estranhamento que causa o distanciamento, a fim de despertar, desse modo, a reflexão do público, pois

O teatro épico está interessado, antes de tudo, no comportamento que os homens adotam uns diante dos outros, sempre que forem comportamentos significativos social e historicamente (típicos). Desenvolve cenas nas quais as pessoas se comportam de forma que as leis sociais a que estão sujeitas vêm à luz. [...] Em suma, o espectador tem a oportunidade de criticar o comportamento de um ponto de vista social, e a peça é interpretada como um pedaço da História. A idéia é de que o espectador deve ser colocado em posição de poder fazer comparações sôbre tudo o que influencia a maneira pela qual os seres humanos se comportam. (BRECHT, 1967, p. 83-84)

Desse modo, a música, muitas vezes, se distancia daquilo que é esperado na cena, daquilo que a personagem está fazendo, ou seja, aquilo que é ouvido cria um contraste em relação àquilo que é visto. Por exemplo, a introdução de uma música alegre em uma cena de funeral, pode induzir a um distanciamento crítico da situação apresentada. Desse modo, a música deixa de ser redundante, não sendo utilizada para simplesmente criar atmosferas, como pano de fundo, e, sim, utiliza-se como um elemento narrativo (épico) para comentar a cena criticamente. O comentário, assim, não se dá de maneira óbvia, mas oposta ao esperado, ou seja, de modo inusitado, de acordo com os preceitos brechtianos.

A sonoplastia, em prol do espetáculo teatral de Monteiro, opera, da mesma forma que outros elementos da montagem, nas duas frentes: épica e dramática. Ainda que não se trate da utilização da música visando o deleite, como fica clara a crítica de Brecht a esse respeito, transcrita anteriormente, em certos momentos ela

está presente na cena com o objetivo claro de reforçar emoções. Na passagem em que Emília encontra e apanha o lenço que Desdêmona perdeu, por exemplo, um tema musical de suspense, que ganha intensidade paulatinamente, alerta os espectadores a ficarem atentos. Por outro lado, a estética brechtiana também se faz presente na sonoplastia: as inserções de música rock, tanto no início (*AC/DC*) quanto no final do espetáculo (*Smoke on the Water*, da banda britânica *Deep Purple*), não guardam uma ligação explícita ou óbvia com o enredo, o que, é evidente, criam a possibilidade de reflexão pelo contraste por parte do público.

No início do espetáculo de Monteiro, ainda em *blackout*, ouve-se a voz da atriz Pagu Leal relatando o que vai acontecer<sup>55</sup>. Desse modo, não é um personagem que inicia a encenação, mas um narrador, que com as luzes do palco apagadas, dirige-se ao público. Ao término de sua fala, a luz acende, dando-se a conhecer esse narrador. A luz azulada predomina, aliando a iluminação e a escassez de elementos cenográficos para criar atmosferas. O efeito gerado nesse momento condiz com a advertência que o narrador faz em sua intervenção: “Preparai-vos”. Os espectadores, portanto, encontram-se diante de um prólogo, recurso que, embora também utilizado por Shakespeare – como em *Romeu e Julieta* e *Henrique V*, por exemplo –, pode indicar que a proposta que se lhes oferece encaminha-se para a linha brechtiana. Nas peças de Brecht, um ator-narrador quase sempre inicia: é através desse procedimento, do prólogo, que o autor contextualiza e resume as informações que são imprescindíveis que o público saiba de antemão. No espetáculo de Monteiro, a atriz-narradora Leal diz: “Ouvireis uma tragédia sobre o ciúme... E sabereis quem foi Iago, o alferes do general” (MONTEIRO, 2009, p. 2). Uma voz masculina continua o texto da parte em que ela para, ou seja, a narração desloca-se da voz da atriz-narradora Leal para o ator-narrador Rubens, que relata: “Preparai-vos. O horror veio à luz na fria noite de Veneza” (MONTEIRO, 2009, p. 2).

Todos esses elementos que foram apontados em relação ao espetáculo de Monteiro provocam a quebra da ilusão dramática e encontram-se na base do teatro épico brechtiano, sendo utilizados com recorrência em espetáculos teatrais

---

<sup>55</sup> Uma característica que pode ser aferida, em relação aos atores, é uma predominância da expressão verbal sobre a expressão corporal. Quer dizer: ainda que na peça shakespeariana abundem os duelos, as batalhas, entre outras ações essencialmente movimentadas, ainda que drama seja ação, nesse espetáculo, muitas vezes, a ênfase recai na voz do ator, que dialoga, narra, conta, ou seja, trata-se de um espetáculo bastante verbalizado, em que a palavra exerce um papel fundamental.



contemporâneos. As concepções do teórico alemão serão mais detidamente tratadas na seção seguinte.

### 4.3 Representação épico-dramática

Não restam dúvidas que a hibridização de estéticas e formas teatrais é o que faz a riqueza da cena teatral contemporânea. A atualidade do espetáculo de Sílvia Monteiro provém, justamente, do entrelaçamento de duas formas teatrais, a dramática e a épica, no cerne de uma mesma produção, que parte de um argumento clássico para tratar do tempo presente. Essa característica da montagem aqui analisada, pode-se dizer, vem sendo utilizada de maneira recorrente nas encenações de forma geral. Conforme apontado no capítulo 3.2, Bertolt Brecht (1948) elaborou uma tabela comparativa entre os gêneros dramático e épico, que a discussão a seguir toma como base.

No teatro dramático, a ação se desenrola diante do público no presente imediato, ocorrendo sempre pela primeira vez, e limita-se a momentos que apresentam movimentos excepcionais, como crises e paixões. No teatro épico, por outro lado, o acontecimento passado é reelaborado pelo ato da narração. Percebe-se que *Otelo, as faces do ciúme* elabora paralelamente as duas formas, intercalando-as: fazem-se presentes as ‘vidas’ das personagens cujos desdobramentos sucedem-se diante do público, ou seja, as situações presentificadas e, igualmente, narradores que confidenciam o passado dessas personagens, explicitando suas memórias. De modo análogo, o mesmo ocorre em relação à atuação no espetáculo: se no dramático, a ação e sua reconstituição coincidem perfeitamente no tempo e no espaço, sendo apresentadas diretamente por meio dos diálogos, no épico, há a presença do narrador que, não tomando efetivamente parte na ação, conta e/ou comenta as ações das personagens.

No dramático, portanto, a ação desenrola-se diante do público de maneira orgânica, ou seja, não se pode suprimir ou deslocar qualquer evento sem o prejuízo de afetar todo o conjunto<sup>56</sup>. Nessa forma de teatro, existe uma exigência rigorosa de

---

<sup>56</sup> De acordo com Aristóteles, na *Poética*: “todos os acontecimentos [...] devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo.

encadeamento causal dos acontecimentos, cada cena sendo um elo importante do todo. No épico, por sua vez, o narrador observa e comenta exteriormente a ação, dela não participando. Apesar de não haver uma ruptura da linearidade causal, o espetáculo estimula a percepção do espectador em relação à teatralidade, ou seja, chamando sua atenção para a natureza enunciativa do espetáculo teatral. O espectador, na vertente dramática, identifica-se com os personagens por meio de ações verossímeis e é levado a comover-se diante de seus sofrimentos e/ou a se deleitar diante de suas paixões, ou seja, o objetivo é de que atinja a catarse. No épico, a participação do espectador tende a ser mais ativa: ele pode ser levado a refletir acerca das situações que se lhe apresentam, por intermédio do efeito de estranhamento/distanciamento, podendo adiantar-se em suas conclusões, tornar a voltar em considerações ou mesmo discordar criticamente daquilo que acompanha.

O que talvez mais se destaque no espetáculo de Monteiro seja sua concepção quanto à atuação. Verifica-se que a diretora articula de modo bastante interessante as duas estéticas, pois tanto a atuação dramática direta quanto a atuação épica reflexiva fazem-se presentes. Há momentos que se apresentam como a ilusão de uma ação real, e neles, o ator se metamorfoseia no personagem. Mas, também, há os momentos que não visam à identificação do espectador pela personagem. Em muitas passagens, o ator limita-se a mostrar a personagem, relativizando o efeito que faz com que o espectador se identifique, o que possibilita que ele raciocine sobre a cena. Essa concepção do espetáculo de Monteiro, que permite aos atores saírem de seus papéis, de seus personagens, e falarem diretamente para o público, é essencialmente épica. No entanto, ainda que se tenha uma estrutura épica brechtiana, ou seja, uma narrativa com atores se revezando no papel de narrador, verifica-se que o herói dramático se mantém: na montagem, Otelo continua sendo o herói trágico shakespeariano por excelência, que deve sofrer uma queda inexorável. Portanto, o épico e o dramático integram-se nessa montagem, sem, necessariamente, constituir-se uma oposição entre as duas vertentes. Há, de fato, a intercalação das duas vertentes teatrais.

Como já foi mencionado anteriormente, note-se que o roteiro da adaptação realizado pela diretora, inclui em seu texto não apenas os personagens, mas também os narradores, que são indicados pelos nomes dos atores, o que, de certo

---

Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo” (ARISTÓTELES, 1973, p. 450).

modo, já indica o caráter épico brechtiano dessa montagem. Portanto, algumas entradas das falas são os nomes dos atores da peça como, por exemplo, Mevelyn, Pagu, Rubens, Juscelino. Esse modo de proceder no texto da adaptação – escrever o nome dos atores-narradores e não o nome dos personagens-narradores – é o primeiro indício da concepção do espetáculo, que é a de evidenciar a utilização de narradores ao longo da peça, o que possibilita um estranhamento-distanciamento nos espectadores<sup>57</sup>. Apenas os atores que interpretam os personagens de Otelo e Iago – Danilo Avelleda e Luiz Carlos Pazello, respectivamente – não se constituem como narradores distanciados da ação, ainda que, em algumas passagens, relatem histórias por meio de suas personagens. Iago, por exemplo, em várias passagens, em solilóquios e apartes, confidencia seus planos para o público, tal como ocorre na tragédia shakespeariana. Transcreve-se, a seguir, um trecho do texto adaptado por Monteiro, objetivando exemplificar:

ATO 1 - CENA 1 - Veneza. Uma Rua. Entram Rodrigo e Iago

PAGU - Ouvireis uma tragédia sobre o ciúme. Quem lhe deu seu nome e desgraça foi um general negro que servia Veneza, Otelo. As ações de Otelo anunciavam honra, mas traziam mentira e morte. E sabereis quem foi Iago, o alferes do general.

RUBENS - Iago levantou muitas bandeiras ao lado de Otelo, mas o general mouro tornou tenente aquele que o ajudou a se aproximar da sua amada. Cássio, um soldado de estratégia, mas de pouca experiência. Iago queria vingança. Preparai-vos! O horror veio à luz na fria noite de Veneza.

IAGO - Conheço meu valor; não mereço posto menor que tenente: Mas quem o general escolheu? Um florentino chamado Miguel Cássio, que jamais comandou em campo de batalha; um cônsul na arte de expor e arrotar. Quanto a mim, de quem o mouro já teve prova em tantas terras, habitadas por cristãos e pagãos, fico sob o julgo desse borra-botas. Ele será seu tenente, e eu um mero alferes.

RODRIGO - Eu não o seguiria.

IAGO - O sigo apenas em proveito próprio. Não me move o dever nem a amizade, só o interesse: E se um dia meu ilusório caráter mostrar meu real aspecto revelando quem sou, em curtíssimo tempo eu arrancaria meu coração do peito pra servir de carniça. Eu não sou o que sou.

RODRIGO - Que sorte terá o mouro beijado se escapar dessa ileso<sup>58</sup>.

<sup>57</sup> O texto da encenação, contendo os nomes dos atores, evidentemente, não faz parte da apreciação do público. Os espectadores percebem a constituição de atores-narradores apenas no decorrer do espetáculo.

<sup>58</sup> Já nesse momento, início da peça, o comentário de Rodrigo, em resposta a Iago, deixa clara a posição preconceituosa dos venezianos em relação a Otelo, o estrangeiro que não pertence àquela cultura. Diversas falas semelhantes, nas bocas de personagens diferentes, são proferidas ao longo

MEV - Iago contou ao senador Brabâncio, que Desdêmona, sua filha desposou o general mouro. Ele revelou o segredo dos amantes de modo sujo e vulgar. Quando Brabâncio viu que Desdêmona havia desaparecido, ele acreditou nas notícias. Escutai.  
(MONTEIRO, 2009, p. 2, grifo nosso)

Importante mencionar que essa última palavra da fala da atriz-narradora Mevelyn, “Escutai”, repete-se para o público, nas vozes de diferentes narradores, em vários pontos da peça. Escutai, no sentido de atentar para o que está sendo relatado, de ouvir bem o que os narradores estão dizendo. Os narradores chamam para si a responsabilidade de instilar consciência nos espectadores, movimento esse que fica claro ao final do espetáculo, quando eles tecem comentários. Desse modo, o público é constantemente instado a prestar atenção ao que se desenrola diante de si.

#### 4.4 A transposição do texto shakespeariano para o texto espetacular

No que diz respeito à recriação de *Otelo* levada à cena por Sílvia Monteiro, verifica-se que o texto de Shakespeare foi reduzido a algumas centenas de diálogos curtos, intercalados com falas reelaboradas por Monteiro, que dão vida e expressão aos interlocutores dos personagens, em uma esfera atemporal, como prisioneiros de seus próprios destinos, condenados a repetir a mesma história, a cometer os mesmos enganos e sofrer as mesmas angústias.

Todo texto dramático pressupõe as escolhas de um escritor, e o texto torna-se legível somente em sua enunciação concreta. O adaptador, por sua vez, vê-se obrigado, também, a fazer escolhas a partir do imenso potencial e das indicações implícitas no texto fonte. Ele tem que examinar a organicidade e coesão do texto fonte, em relação ao enredo, aos personagens, ao tempo, ao espaço, ao tom e à atmosfera. A transposição para a cena deve contemplar ainda a estilística e a cultura. A análise dramatúrgica torna-se ainda mais necessária quando se trata da tradução de textos clássicos (a tradução será mais legível que o texto fonte). Com

---

do espetáculo, mantendo a visão constante do texto shakespeariano. Iago refere-se a Otelo, dizendo “um velho bode preto”, “asno”, “besta”, Rodrigo chama-o de “mouro lascivo, vagamundo”, Pagu/Brabâncio acusa-o por Desdêmona ter fugido do pai para abrigar-se no “peito preto e cheio de fuligem de uma coisa como tu, que metes medo e não prazer!” (MONTEIRO, 2009, p. 3).

base nesse pressuposto, destaca-se uma opinião de André Lefevere. O autor salienta que

para leitores que não podem checar a tradução com o original, a tradução, simplesmente, é o original. Reescritores e reescrituras projetam imagens da obra original, do autor, da literatura, ou da cultura, que sempre impactam muito mais os leitores do que o original o faz. (LEFEVERE, 2007, p. 177-178)

Para produzir sua versão de *Otelo*, Monteiro utilizou várias versões da peça em português, além de retornar ao texto em inglês, em algumas ocasiões, realizando, de fato, uma reescritura da tragédia shakespeariana. Visto que a tradução para o teatro é mais do que um ato linguístico, sendo também um ato dramático (o ato de dar vida ao texto), a adaptação realizada pela diretora teve em vista a encenação. Acrescente-se que, por esse viés, faz sentido a crítica à questão da fidelidade textual, pois percebe-se que ela é equivocada no que se refere à complexidade envolvida na transposição de uma obra para outra obra. Linda Hutcheon esclarece que “Como revisões abertamente declaradas e extensivas de determinados textos, as adaptações são frequentemente comparadas a traduções. Assim como não há tradução literal, não pode haver uma adaptação literal” (HUTCHEON, 2011, p. 39). Ademais, quanto a traduções/adaptações de obras de um determinado contexto para outro, de acordo com Antoine Compagnon:

Quando um texto passa de um contexto histórico ou cultural a outro, novas significações se lhe aderem, que nem o autor nem os primeiros leitores haviam previsto. Toda interpretação é contextual, dependente de critérios relativos ao contexto onde ela ocorre, sem que seja possível conhecer nem compreender um texto em si mesmo. (COMPAGNON, 1999, p. 64, grifo nosso)

De modo análogo a Shakespeare, que inicia suas peças abordando de pronto o tema principal, no espetáculo de Monteiro, o narrador avisa aos espectadores que é um personagem poderoso quem vem aí. Trata-se de Iago, um vilão que quer vingança: “O que me move é a vingança [...]” (MONTEIRO, 2009, p. 7). Na tragédia shakespeariana, esse é seu objetivo, o incidente que desencadeia a ação, pois embora Iago tenha combatido em várias batalhas ao lado de Otelo, o general promoveu outro a seu tenente, Cássio, o florentino. O acontecimento causa a revolta

de Iago e desperta seu desejo de vingança. No solilóquio<sup>59</sup> de Iago, no final desse primeiro ato, ele revela para os espectadores o que pretende realizar, qual é seu plano ardiloso. Nas palavras de Iago:

IAGO  
[...]  
Baixeza dupla... Como? Deixe eu ver.  
Depois de um tempo, sussurrar a Otelo  
Que Cassio é muito livre com sua esposa:  
Ele é suave de aspecto e de maneiras,  
Tem jeito de fazer mulher trair.  
O Mouro é de nascença franco e aberto,  
Julgando honesto quem o aparenta,  
Tão fácil de levar pelo nariz  
Quanto um asno.<sup>60</sup>  
'Stá planejado. O inferno e a escuridão  
Pro nosso mundo o monstro parirão. (*Sai.*) (I, iii, p. 46)

Com essa fala, sabe-se que Iago quer desmoralizar Cássio e destruir Otelo. Esse tipo de estratégia dramaturgica faz com que os espectadores saibam mais sobre o que acontecerá do que os demais personagens, despertando a seguinte indagação que, estruturalmente, é a pergunta dramática da peça: Iago conseguirá realizar aquilo que intenta? Fica claro, em uma das mais significativas falas de Iago, que ele não é um antagonista qualquer: trata-se de um personagem determinado e sem princípios. Ele é a personificação do mal, e se move por vingança ao ser preterido à promoção de tenente. No espetáculo de Monteiro, Emília, ao se referir sobre o transtorno da mente de Otelo, sem o saber, acaba atingindo o cerne da questão: “Isso foi coisa de um vilão, de algum larápio maldito atrás de um cargo” (MONTEIRO, 2009, p. 26). Em *Otelo*, o fato do protagonista ser ludibriado por Iago, ser manipulado por um vilão de mil faces, não o exime da culpa. Na tragédia shakespeariana, Iago, o antagonista, tem mais falas do que Otelo, o protagonista e

<sup>59</sup> O solilóquio, recurso básico de desvelamento interior é, também, um artifício metateatral, pois pode romper com a ilusão cênica, chamando a atenção para o aparato teatral justamente por causa de sua artificialidade, ainda que seu uso seja corrente e já esteja há muito tempo devidamente codificado na linguagem dos palcos. O personagem fala consigo mesmo, ou seja, coloca em palavras os próprios pensamentos e os diz em voz alta, mas com o olhar voltado para o público. Bradley esclarece: “em Shakespeare, o solilóquio geralmente fornece informações acerca dos mecanismos ocultos além do desenvolvimento externo do enredo; e, ademais – o que é um curioso aspecto técnico –, os solilóquios de seus vilões soam às vezes quase como esclarecimentos endereçados à plateia” (BRADLEY, 2009, p. 166).

<sup>60</sup> No espetáculo de Monteiro, esse trecho torna-se mais compreensível: “Eu pareço honesto. O mouro acha que os que parecem honestos o são, e segue pelo faro tão bem quanto um asno” (MONTEIRO, 2009, p. 6).

é, ao mesmo tempo, desencadeador e mantenedor do conflito. Iago, o “honesto”, apresenta-se, ou melhor, arranca sua máscara, logo na terceira página da peça:

IAGO  
[...]  
Tão certo quanto tu sejas Rodrigo,  
Se eu fosse o Mouro, eu não seria Iago:  
Seguindo a ele eu sigo-me a mim mesmo.  
Deus sabe que o dever, como o amor,  
Não são pra mim; finjo só pros meus fins.  
Quando o que eu faço revelar aos outros  
O aspecto e os atos do meu coração  
No exterior, hão de me ver em breve  
A carregar na mão o coração,  
Pra dar aos pombos: não sou o que sou.  
(I, i, p. 15)

No espetáculo de Monteiro, à esquerda do palco, vê-se quatro atores – os narradores – posicionando-se: eles sentam e passam a prestar atenção no que Iago relata à direita da cena, posição ocupada várias vezes pelo vilão. De modo análogo, os narradores, recorrentemente, ficam agachados ou ficam sentados quando não se encontram no centro da cena, o que caracteriza uma flutuação constante, ao longo da peça, desses agentes actantes: ora eles são narradores, ora eles são espectadores dos demais atores. Iago começa dizendo: “Conheço o meu valor. Não mereço posto menor que tenente. [...] O sigo apenas para servir-me dele! [refere-se a Otelo]. Não me move o dever nem a amizade, só os meus próprios interesses”. Nesse sentido, percebe-se a importância dada ao vilão, que entra em cena antes do herói, que é o protagonista. Quando Otelo finalmente surge em cena, já é sabido que ele vai ser enredado por Iago.

O vilão diz a Otelo ter visto Cássio com o lenço de Desdêmona. Iago: “[...] nada ainda vimos, // Talvez seja inda honesta; mas, me diga, // Algumas vezes já não viu um lenço, // Com estampas de morangos, nas mãos dela?” (III, iii, p. 109). Iago, essa força malévola que se opõe a Otelo, revela seu plano, suas estratégias ao pretender disseminar intrigas para atingir o que almeja. Ele faz Cássio abusar da bebida alcoólica, e incita Rodrigo a provocar uma briga que acabe envolvendo Cássio. Otelo acorda e, ao tomar conhecimento dos fatos, destitui Cássio do cargo de tenente. Nesse momento, o processo trágico que irá culminar na queda do herói, é iniciado. Otelo jura que irá fazer justiça: os valores da cultura do mouro se manifestam. Ele e Iago firmam um pacto para punir os traidores: ao final da cena III,

Otelo, finalmente, nomeia Iago seu novo tenente. Todo esse movimento não deixa de ser cômico. Como Bradley aponta, “por mais repulsivo que Iago possa parecer, o humor no ludíbrio de Roderigo é cativante; mesmo a cena em que Cássio é embriagado não resulta, no todo, dolorosa” (BRADLEY, 2009, p. 48), visto que essa mistura de tragédia e comédia é recorrente nos textos shakespearianos.

Outra passagem que merece ser apontada no espetáculo de Monteiro é aquela que apresenta para o público o casal Otelo e Desdêmona. Na sonoplastia, rufam os tambores, anunciando a construção de um novo momento na cena. O duque e Brabâncio, que se encontravam no palco, saem, o que dá ensejo para que Otelo vire-se na direção de Desdêmona e os dois posicionem-se de perfil para a plateia. Nesse momento, tem-se uma mudança de iluminação: a cena está bastante escura, destacando-se apenas a região central que se tinga de rosa. Há, portanto, uma mistura de cor na iluminação, característica vislumbrada ao longo do espetáculo. Vê-se as duas personagens uma diante da outra, lateralmente para o público, recortadas pela luz da cintura para cima, ou seja, o que de modo semelhante, no cinema, chama-se de primeiro plano. Essa luz rosa ‘esquenta’ um pouco a cena, estabelecendo o clima para o diálogo bastante próximo do casal. Essa passagem narrativa, intensificada por Monteiro, consta do próprio texto de Shakespeare, que coloca o protagonista confidenciando suas histórias. Na montagem, Otelo é o primeiro a falar, relatando como sucedeu para que os dois acabassem ficando juntos. Comenta que ele ia à casa de Brabâncio e contava suas aventuras de batalhas, o que teria feito com que Desdêmona se encantasse com ele.

Depois desse momento, o foco de luz passa para a personagem feminina, que continua a história, corroborando o relato do mouro ao dizer que ela se encantou por ele. É importante apontar nessa passagem que os relatos das duas personagens, uma diante da outra, contudo, voltando-se frequentemente para o público em tom confessional, não se dá da mesma maneira que os relatos dos narradores. Aqui, não se trata de instâncias narrativas distanciadas da ação; trata-se das próprias personagens que, em artifício essencialmente dramático, ou seja, através do diálogo, contam suas histórias, ao mesmo tempo, uma para a outra e para o público. Entretanto, ao realizar essa ação procurando os olhos do público, esses personagens também quebram a quarta parede, ou seja, distanciam-se da ilusão cênica na qual se engendram, proporcionando momentos de distanciamento.



Célia Arns de Miranda, referendando a opinião de L. S. Vigotski (1999, p. 13-14), para quem a tragédia de *Hamlet* é apoiada “em palavras” [grifo do autor], ou seja, em narrações, sustenta que

Esse recurso, de certa forma, contradiz a própria natureza da representação dramática na qual tudo é apresentado diretamente, onde tudo se realiza diante dos olhos do espectador. Embora o diálogo seja a forma fundamental do drama, inclusive reforçando o efeito de realidade, a narrativa pode ser freqüente no texto dramático. Entretanto, neste caso, diferentemente da narrativa brechtiana, ela está interligada à ação e não vincula-se a ela de maneira propositadamente artificial, como no teatro épico. (MIRANDA, 2004, p. 117-118)

Otelo, no espetáculo teatral, finaliza sua narrativa dentro da estrutura dramática da peça, falando inteiramente voltado para a plateia, mesmo tendo Desdêmona em seus braços: “Ela me amou pelos riscos que enfrentei. E eu a amei pela piedade que a mim devotou. Eis aí o único feitiço que utilizei” (MONTEIRO, 2009, p. 4). Essa última frase permite que também Desdêmona vire e olhe para a plateia. Ela pede para que a deixem ir com Otelo. A cena termina com a iluminação retornando ao azul predominante no espetáculo, que abre para o palco inteiro, não ficando restrita apenas a um setor central.

Os outros quatro atores retornam ao palco. Brabâncio adverte Otelo, dizendo para ele abrir bem os olhos, pois, “se ela enganou o pai pode enganar-te também”, e é o Duque quem responde: “O seu genro é mais belo do que preto”. O Duque faz referência à importante função política-racial desempenhada por Otelo, que é um general admirado e respeitado pelos venezianos, apesar de sua origem moura. Em seguida, Otelo chama seu alferes: “Honesto Iago, confio-te Desdêmona, dai a ela a companhia de sua esposa Emília e a leva para junto de mim”. Os personagens que não participam da cena vão deixando o palco e, ao passarem por Desdêmona, olhando em seus olhos, dizem: “Cuidai, cuidai, cuidai”. Percebe-se, na sonoplastia, um reforço desse conselho, proferido com as mesmas palavras – “Cuidai, cuidai, cuidai”. Esse tipo de artifício repete-se ao menos mais duas vezes no decorrer do espetáculo: em certo momento a palavra repetida é “sangue” (MONTEIRO, 2009, 16), bem como, quando Iago diz que Cássio se deitou “com ela, sobre ela, nela”, em relação à Desdêmona, ouve-se as vozes gravadas dos atores-narradores, entremeadas, repetindo “com ela, sobre ela, nela”.



Fig. 4 - Luiz Carlos Pazello (Iago) 'conforta' Otelo.

Um elemento que se faz necessário destacar é o lenço. Ele já aparece em cena no momento em que os dois amantes contam como se conheceram, ainda que não esteja em evidência naquele momento. Percebe-se a presença do lenço quando Desdêmona o amarra em si e, desvinculando-se da personagem – em outro movimento de alternância entre registro dramático e registro épico –, a atriz Mevelyn fala: “Prestai atenção, não vos esqueçais, palavras são apenas palavras. Jamais se soube de um coração que tenha sido perfurado apenas por ouvi-las”. Segundo a fala da atriz, Otelo ficou à mercê das palavras de Iago. Desse modo, verifica-se que o discurso do poder acabou sendo suplantado pelo poder do discurso. Miranda, em referência à montagem de *Otelo* pelo Grupo Folias D’Arte, comenta que

[...] a nossa sociedade continua desequilibrada entre as forças daqueles que exercem o poder e daqueles que estão submetidos a esse poder, ou seja, entre o estado e o individualismo, entre os colonizadores e os colonizados entre os ricos e os pobres, entre o gênero masculino e o feminino, entre Veneza e Chipre, entre os Estados Unidos e o Vietnã // o Iraque, e entre todos os Iagos e Otelos que habitam o planeta Terra. (MIRANDA, 2008, p. 6)

No ato III do texto shakespeariano, dá-se início ao processo de degradação de Otelo, com o vilão envenenando sua mente. Através de insinuações e

provocações, Iago põe em marcha, uma primeira etapa da tentação, na qual Otelo começa a desconfiar de Desdêmona – ele vai tecendo uma rede objetivando envolver sua presa. O vilão consegue instilar a dúvida na mente do herói.

IAGO

Ah, eu não gosto disso.

OTELO

O que me disse?

IAGO

Nada, senhor, ou se... eu não sei bem.

OTELO

Não foi Cassio que deixou minha esposa?

IAGO

Cassio, senhor?.. não posso acreditar  
Que se esgueirasse assim, com ar de culpa,  
Só por vê-lo.  
(III, iii, p. 88)

Na cena III desse ato, há uma reviravolta, na qual o herói exige provas concretas da suposta traição de Desdêmona:

OTELO

É bom provar que o meu amor é puta,  
(*Toma-o pela garganta.*)  
Quero certeza, provas oculares [...]  
(III, iii, p. 106, grifo nosso)

Essa passagem é mantida no espetáculo de modo bastante próximo ao que ocorre no texto shakespeariano, com Otelo advertindo Iago: “É bom que proves que ela é devassa. Não me deixes ter dúvida do crime dela, ou perderás tua vida! [...] Quero provas” (MONTEIRO, 2009, p. 15). No espetáculo de Monteiro, o motivo do lenço, que servirá de prova para Otelo, ganha destaque. Desdêmona, ao aparecer para chamar o marido para o jantar, pergunta a ele: “Por que falas tão frouxamente, não estás bem?”<sup>61</sup>. Otelo responde: “Estou apenas com dor de cabeça.” Iago gargalha no fundo da cena, pois já havia colocado no mouro as primeiras gotas de seu veneno. Desdêmona prossegue: “Tens trabalhado muito. Deixe-me fazer uma compressa que logo estarás melhor.” Nesse ponto, ela coloca o lenço na cabeça de

---

<sup>61</sup> As falas transcritas desse ponto em diante, nesse parágrafo, referem-se ao texto efetivamente dito em cena, ou seja, não se baseiam nas falas que estavam previstas no roteiro cênico, mas, sim, nas falas pronunciadas durante o espetáculo.

Otelo e ele a adverte, dizendo: “Não. O seu lenço é muito delicado”. Ele pega o lenço nas mãos e, olhando fixamente para ele, diz: “Deixe, eu vou entrar contigo”. Otelo devolve o lenço, levanta-se e eles se encaminham para o centro do palco, viram de costas para o público e caminham na direção do fundo do palco, como se estivessem realmente entrando em uma sala de jantar. Nesse momento, Desdêmona não percebe que seu lenço cai no chão.

Verifica-se que Shakespeare, além de lançar mão de Iago, um vilão de mil faces, antagonista implacável, vale-se, também, de acasos e acidentes, fatos que exercem influência considerável na ação, embora eles não determinem o destino do herói. Não é por acaso que Desdêmona perde seu lenço justamente em um dos momentos mais críticos da peça, no “único momento em que essa perda teria consequência” (BRADLEY, 2009, p. 20). O crítico aponta que “praticamente todos os acidentes mais importantes acontecem quando a ação está bem avançada e a impressão de nexo causal também se encontra consolidada demais para ser prejudicada” (BRADLEY, 2009, p. 11). Em outras palavras, o incidente do lenço que, para Otelo, acaba servindo como prova incontestável da traição de Desdêmona, não teria a mínima importância não fosse o veneno de Iago já ter contaminado o herói trágico, instaurando a dúvida em sua alma. No espetáculo de Monteiro, são os próprios narradores quem esclarecem esse movimento:

MEV [Mevelyn] - ‘Prova’ é a palavra chave nesta trama. Iago usou a insegurança de Otelo, contando histórias que condenaram Cássio e falando do lenço. Otelo, irado, jamais lembrou do fato que nunca houve ‘prova’ nenhuma. Não vos esqueçais disso!

RUBENS - Iago ofereceu outra ‘prova’, esclarecendo que era impossível dar ‘prova ocular’. Insinuações. Prestai atenção, Otelo teve somente insinuações.

PAGU – Iago ficou livre para condenar Desdêmona por suspeita. Só depois Otelo perceberia o seu engano. Ele jamais viu prova alguma. Mas, podereis ver, isso aconteceu tarde demais.  
(MONTEIRO, 2009, p. 16).<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Os personagens, às vezes, assumem funções similares as do coro grego, apesar de eles não neutralizarem a concepção épica do espetáculo.



Fig. 5 - Desdêmona derruba o lenço, atraindo a atenção de Leal/Emília.

Há “uma peculiaridade marcante, que é a causa do efeito único de *Otelo*” (BRADLEY, 2009, p. 40). O crítico Bradley salienta que o conflito que vinha sendo incubado durante toda a primeira metade da peça, enfim eclode, “avançando devastador, sem pausa ou desvio, até o desfecho” (p. 40). Trata-se do desencadeamento da ação trágica. Na cena IV (Ato III), Otelo pede o lenço à Desdêmona. Ao responder que não está com o lenço no momento, Otelo a repreende, lembrando que o lenço é um talismã, que foi dado por uma maga à mãe do mouro. Percebe-se que, tanto no texto de Shakespeare como no espetáculo de Monteiro, enquanto a mãe de Otelo o conservasse, sem jamais perdê-lo ou confiá-lo a outra pessoa, o amor do pai do mouro seria sempre dela. No entanto, o encantamento que existiria no lenço seria quebrado caso ele não fosse devidamente guardado. Desdêmona mente, dizendo que não o perdeu: “Não o perdi, mas e se fosse?” (MONTEIRO, 2009, p. 18, grifo nosso).

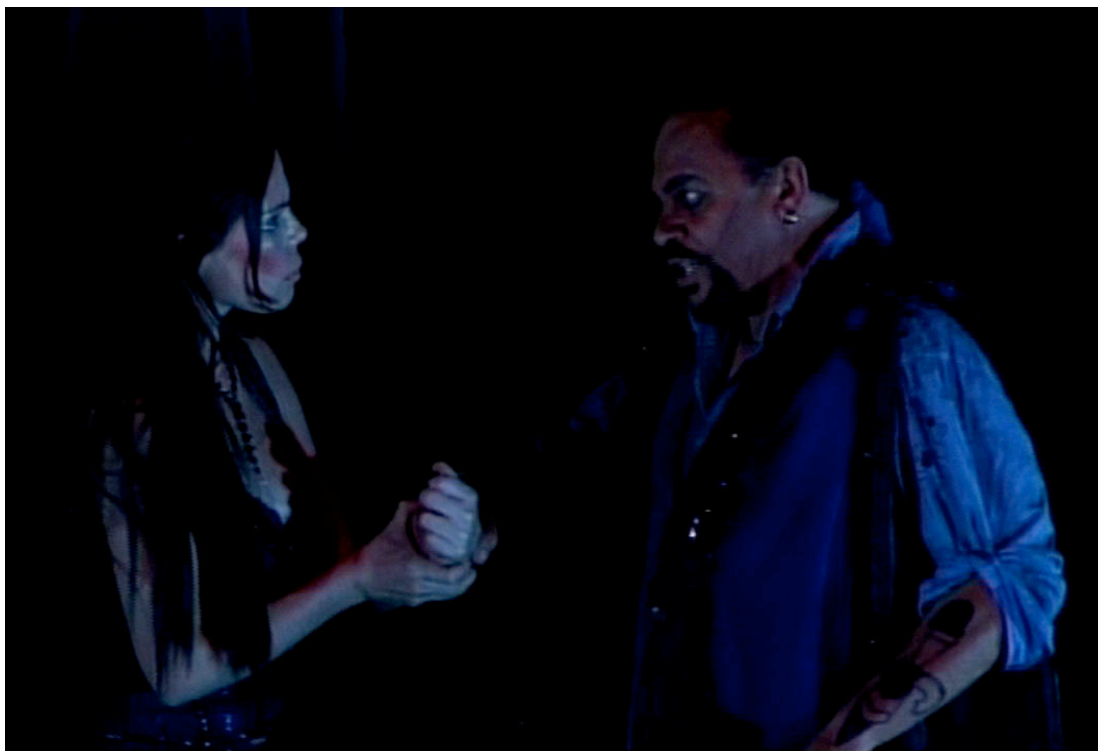


Fig. 6 - Otelo questiona Desdêmona sobre o lenço.

Desdêmona, nesse momento, torna-se uma dissimulada. Enquanto Otelo a incita para trazer o lenço, uma vez que não o perdeu, sua mulher responde com súplicas à causa de Cássio:

OTELO - Então o traga até aqui.

DESDEMONA - Isso é um desvio do assunto que falava. Peço a vós, receba Cássio novamente.

OTELO - Traga o lenço agora, minha mente está confusa.

DESDÊMOMA - Por favor, nunca terás um homem mais eficiente.

OTELO - O lenço!

DESDEMONA - Eu imploro, converse com Cássio!

OTELO - O lenço!

DESDEMONA - Um homem que sempre dedicou sua sorte a ti, passando perigos ao teu lado...

OTELO - O lenço!

DESDÊMOMA - Mas a culpa é tua que...

OTELO - Inferno ... *(Sai)*  
(MONTEIRO, 2009, p. 18-19).

Vê-se que os dois motivos apresentam-se, ao mesmo tempo, em conflito: Otelo encontra-se no auge de sua desconfiança em relação à Desdêmona, enquanto que a esposa, sem desconfiar das artimanhas de Iago, continua a interceder por Cássio. A mentira de Desdêmona a respeito da perda do lenço fica evidente no diálogo com Emília, assim que Otelo sai, tanto no texto shakespeariano como na recriação de Monteiro: “O lenço deve ter algum encanto, // E eu estou muito triste por perdê-lo” (III, iv, p. 119). Em *Otelo, as faces do ciúme*, o diálogo é o seguinte:

EMÍLIA - E dizes que ele não é ciumento?

DESDEMONA - Nunca o vi assim. O lenço deve mesmo ser enfeitiçado.  
Lamento tê-lo perdido.  
 (MONTEIRO, 2009, p. 19, grifo nosso)

Há claramente um confronto entre o herói trágico e o antagonista, e percebe-se que o espetáculo de Monteiro também contém esse confronto, sobretudo pela manutenção da ironia dramática proveniente do texto shakespeariano. Quando, por exemplo, Iago arma a situação para que Otelo se esconda e observe sua fala com Cássio, supostamente a respeito de Desdêmona, quando na verdade Cássio fala de Bianca, de maneira desrespeitosa, a atriz Mevelyn faz um comentário bastante interessante para o público. A narradora intervém, dizendo sobre Otelo: “Ali ele viu a infidelidade de Desdêmona e a deslealdade de Cássio. Vós já sabeis que nenhum dos dois é verdade.” Portanto, Mevelyn, a narradora, atesta que o público sabe mais sobre o que está ocorrendo em cena – ou seja, que Desdêmona não foi infiel e que Cássio não foi desleal – do que o protagonista, do que o herói trágico Otelo. Não por acaso, o protagonista, após esbofetear sua esposa três vezes, chama-a, injustamente, de rameira, prostituta e “meretriz de Veneza.” A imaginação que ele utilizou para conquistá-la, bem como as insinuações de Iago, alimentadas por provas falsas, levou Otelo à confirmação de uma traição que nunca existiu. É como diz o vilão, olhando para Mevelyn, após o transe epilético de Otelo: “Vai, anda meu veneno. Assim pegamos os tolos, e assim muitas damas honestas tornam-se meretrizes”. Vê-se que o veneno surtiu efeito, e que o vilão ficou a gargalhar. Na tragédia shakespeariana, no ato IV, Otelo tem um ataque de epilepsia, perde a razão e cai. Quando volta a si, Iago diz que irá fornecer as provas que ele exige.

IAGO  
 Afaste-se um pouquinho,  
 Esconda-se e escute com atenção:  
 [...] repare os muxoxos, os deboches,  
 [...] eu farei com que repita a história,  
 Onde, como, quantas vezes, e quando  
 Ele esteve e vai estar com sua esposa:  
 Repare nos seus gestos [...]  
 (IV, i, p. 130).

Emília descobre as maquinações de seu marido e o acusa de caluniador: ela revela a verdade e é assassinada por ele, ação essa que desata o nó da trama (desnodoamento), faz com que as causas da tragédia sejam reveladas. Nesse momento, Otelo toma consciência de sua condição, ou seja, passa da ignorância ao conhecimento. Esse é um momento de epifania no processo de aprendizagem do herói, quando ele começa, novamente, a enxergar com clareza. Horrorizado com o barbarismo de seu feito, a violação da ordem moral causada por seu ciúme, Otelo comete seu derradeiro ato: mata-se. No desfecho, no final da cena II do último ato, a sociedade volta aos eixos: Cássio assume o posto de Otelo, ficando encarregado de punir Iago, e Ludovico retorna a Veneza para relatar a tragédia.

No espetáculo de Monteiro, por sua vez, os procedimentos utilizados no final do enredo, mostram-se diferentes: a adaptação realizada pela diretora coloca na boca de narradores e de outros personagens algumas falas específicas de Otelo e de Desdêmona. Percebe-se, também, que algumas falas de Otelo, três para ser mais exato, são veiculadas pela sonoplastia, ou seja, foram previamente gravadas para serem reproduzidas durante o espetáculo. É o que ocorre, por exemplo, quando ele diz para Desdêmona recolher-se para o leito: não se vê o ator dizer as palavras, mas, pelo contrário, ouve-se o áudio emitido pelas caixas de som. Outra passagem em que esse recurso é utilizado é quando Otelo fala de Iago, “que nobre senso de cometer um crime por um amigo”, referindo-se à tentativa de assassinato de Cássio. A narradora Pagu Leal, quase ao final da peça, tenta apreender a verdade sobre Iago, mas acaba deixando essa questão para o encargo do espectador. Ela diz: “Aparências versus realidade. Iago desempenhou todos os papéis que lhe eram solicitados: amigo, conselheiro, traidor, assassino. E comandante dessa tragédia. Ninguém conheceu seus verdadeiros motivos e caráter. Só vós podeis saber.” Iago, o nefasto, levou um general experiente à ruína, o que o alça a posição de um verdadeiro estrategista na arte de armar, o diretor da tragédia de *Otelo*. Em seguida, ouve-se mais uma vez a voz de Otelo, reproduzida pela



sonoplastia, embora, agora, ele já se encontre presente na cena. Ele diz, entre outras coisas, “Tens que morrer [Desdêmona], senão trairás outros homens”. O Otelo presentificado, ou seja, visto e ouvido no corpo e na voz do ator Danilo Avelleda, continua o que vinha sendo reproduzido pelas caixas de som: “Desdêmona, Desdêmona, desperta. Fizeste tuas orações nesta noite?”. Ele prossegue dizendo que Cássio confessou ter usufruído dela, ao que ela objeta que ele não confirmará. “Não, ele não confirmará”, diz Otelo. “Os lábios dele foram calados para sempre, foi providenciado pelo honesto Iago”. Nesse momento, em uma concepção bastante interessante para a cena do assassinato de Desdêmona (V, ii), vê-se ao fundo e do lado direito do leito do casal os demais personagens/narradores, que procuram, em vão, interceder por ela. A rubrica do texto cênico indica: “(*Todos velam por Desdêmona*)” (MONTEIRO, 2009, p. 34).



Fig. 7 - Os atores/personagens acompanham o assassinato de Desdêmona.

O ator Rubens, ao ouvir o nome de Cássio ser proferido, interfere, dizendo: “Cássio foi traído e tu estás perdida” (MONTEIRO, 2009, p. 34). Juscelino, no papel de Rodrigo, também procura auxiliar Desdêmona: “Mate-a amanhã então, deixe-a viver só mais essa noite” (p. 34). Pagu, por sua vez, também clama por algo semelhante: “Dê somente mais meia hora”. Os narradores interferem na cena

tentando dissuadir Otelo de sua decisão, ou, no mínimo, pedindo mais tempo. O efeito criado pela repetição lembra o coro das tragédias gregas, em que seus membros procuram trazer os protagonistas à consciência dos fatos<sup>63</sup>. No entanto, Otelo sentencia: “É tarde demais!” Uma trilha sonora bastante intensa, um rock pesado é ouvido, enquanto Otelo avança na direção de Desdêmona. Ele a sufoca abraçando-a, mantendo-a pressionada de encontro a seu peito.



Fig. 8 - Otelo mata Desdêmona, sufocando-a contra o próprio peito.

Nota-se que Iago havia sugerido uma maneira semelhante para que Otelo cometesse o ato, de acordo com o seguinte diálogo:

OTELO - Consiga-me um veneno. Não discutirei com ela, não deixarei que sua beleza anule minha razão de novo. Essa noite, Iago.

<sup>63</sup> De acordo com Donald J. Mastronarde, “uma das características mais marcantes da tragédia Ática do século V é o contraponto entre os heróis individualizados [...] que são os atores e sofrendores em tragédias gregas, e a voz anônima coletiva do coro [...]” (MASTRONARDE, 2010, p. 89, tradução nossa). Esse é o caso, por exemplo, da tragédia de *Medeia*, de Eurípides, em que o coro das mulheres de Corinto procura, em vão, dissuadir a heroína de não matar os próprios filhos. Ainda segundo Mastronarde: “O coro representa um público dentro da peça e é um intermediário entre os atores e a plateia teatral” (2010, p. 93, tradução nossa). No espetáculo de Monteiro, as súplicas dos personagens, ecoando em coro, podem ser interpretadas como um pedido do próprio público que, impotente, vê nos atores a possibilidade de salvar Desdêmona.

IAGO - Não gaste veneno com ela. Estrangule-a na cama, no leito que ela contaminou.  
(MONTEIRO, 2009, p. 23).

Na sequência, vêm os movimentos do desfecho. Primeiramente, o desmascaramento de Iago, que ocorre quando Emília esclarece que ela achou o lenço, não foi Desdêmona quem o deu a Cássio. Os narradores dizem que a tragédia se aproxima do final. A atriz Mevelyn, como narradora, levanta-se do leito de morte de Desdêmona, e toma a palavra: “Emília, como a Desdêmona, foi traída pelo seu marido: fiel ao esposo foi por ele assassinada. Emília mostrou a Otelo o horror de seu ato e revelou o real caráter de Iago.”

Rubens diz: “No final Otelo tirou a própria vida. Para nós pode parecer elegante e justo acreditar que ele recuperou a sua nobreza. Ele dizia não ter ciúmes, mas com as primeiras insinuações de Iago, o monstro de olhos verdes o corrompeu.” Juscelino indaga: “Vós podereis perdoar Otelo? Ele comparou seu crime ao gesto de um homem que jogou fora a pérola mais rica de toda sua tribo, o que é uma bela metáfora, concordo convosco, mas que não faz justiça ao crime que ele cometeu.” No entanto, a declaração mais inusitada é a última: “E vós ousareis dizer que Otelo foi um vilão?”, pergunta o ator Pazello aos demais em cena. Em seguida, vira-se para o público e continua:

Otelo não foi insuportavelmente humano? Suas falhas [...] o tornaram esta figura trágica. [...] Vós ousareis dizer [...] que o mal que fez Otelo sucumbir, o horror aqui revelado, não desvelou diante de vossas faces nada além do fardo trágico da vossa própria natureza? (MONTEIRO, 2009, p. 37)

O foco da cena passa a ser Otelo que, tomando a palavra, esclarece: “Quem controla o seu próprio destino?” Essa fala final de Otelo não consta do roteiro cênico de Monteiro, que termina com a indagação de Pazello. Essa indagação vai ao encontro do que Desdêmona diz para Emília, na ocasião em que Otelo repreende duramente a esposa por causa do lenço: “Devemos lembrar que homens não são deuses, nem deles esperaremos palavras e atos dessa estatura” (MONTEIRO, 2009, p. 19). As questões de Iago e de Otelo, bem como o comentário de Desdêmona fazem referência à tragédia humana, em que os homens estão, em alguma medida, submetidos aos desígnios do destino. Nas obras de Shakespeare há uma maior aproximação do herói com o livre-arbítrio, pois o autor coloca o homem no centro da tragédia, tornando-o responsável por suas ações, até certo

ponto. É preciso salientar, ainda em relação a esse assunto, a presença da voz feminina na obra de Shakespeare, voz essa que é destacada por Monteiro. Em *Romeu e Julieta*, por exemplo, é a heroína quem, aos quinze anos, pede Romeu em casamento. Na peça em questão, vemos uma menina transformar-se em mulher e tentar tomar as rédeas de seu próprio destino, mesmo que, ao final, os desdobramentos da ação acabem por se mostrar demasiadamente complicados para serem superados. Em *Otelo*, Desdêmona enfrenta o pai e toda a sociedade veneziana, no intuito de seguir os impulsos de seu coração. As tragédias de Shakespeare apresentam heróis e heroínas que, ao agir, veem-se enredados por seus destinos, que são universais e atemporais e, por isso mesmo, clássicos. Textos que nunca terminam de dizer o que dizem.

## Considerações finais

*Otelo, as faces do ciúme*, adaptada e dirigida por Sílvia Monteiro, é uma das mais recentes montagens da tragédia de *Otelo* levadas à cena no Brasil. O espetáculo vem acrescentar ao rol das diversas encenações das peças de Shakespeare realizadas no país, entre as quais encontram-se algumas propostas bem resolvidas, outras nem tanto, mas todas igualmente válidas. A importância dessas transposições reside na retomada da obra dramática do autor inglês, na atualização efetuada pelas diversas recriações ao redor do mundo. A quantidade de montagens brasileiras de *Otelo* demonstra a posição privilegiada que a obra do autor ocupa na interlocução com a realidade contemporânea. Infelizmente, a escassez de dados relativos a essas montagens não permitiram aprofundar a dimensão exata da presença da tragédia no Brasil. Esse aprofundamento ficará para um trabalho futuro.

Ao longo do tempo, a estética brechtiana da atualização da cena tornou-se uma prática comum, bem como a introdução da narração (epicização da cena) a fim de procurar instigar os espectadores. A versão de Monteiro, no entanto, destaca-se por adotar a estética brechtiana no sentido dos atores serem, ao mesmo tempo, narradores de suas próprias histórias e intérpretes das personagens objeto de sua narração. Eles recontam os acontecimentos de um ponto de vista contemporâneo, o que significa que a peça atualiza (historiciza) a cena. Como há a alternância entre ação e narração, trata-se de uma encenação épico-dramática por excelência, uma vez que há, por parte dos atores, sucessivas entradas e saídas dos papéis. Essa postura brechtiana, com constantes interrupções da ação – quebras da quarta parede – fornece a oportunidade para o efeito de estranhamento/distanciamento crítico por parte do público.

Trata-se, ainda, de um espetáculo multimídia, em que projeções, sonoplastia e iluminação concorrem para a construção da cena dentro de uma unidade. Ao cabo e ao fim dos 80 minutos de espetáculo, pode-se dizer que Sílvia Monteiro conseguiu criar um novo olhar para a tragédia shakespeariana, afeito às tendências contemporâneas. Conforme salientado, a diretora realizou uma recriação dessa obra clássica do repertório dramático universal, em um palco brasileiro, no final da primeira década desse terceiro milênio, o que demonstra que o texto do autor inglês continua a ser interessante para os espectadores dos mais diversos lugares e épocas, devido à sua perene atualidade.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Geraldo Peçanha de. *Palco iluminado*: 10 anos de história do Festival de Teatro de Curitiba. Curitiba: Ed. da UFPR, 2005.

ARISTÓTELES. *Poética*. Col. Os pensadores. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Scipione, 1994.

AUERBACH, Erich. Na mansão De La Mole. In: \_\_\_\_\_. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. Trad. Jorge Sperber. São Paulo: Perspectiva/EdUSP, 1971.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André. Prefácio. In: *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru-SP: Edusc, 2007.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BORNHEIM, Gerd. Prefácio. In: HELIODORA, Barbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: FUNARTE: Cultura Inglesa, 1997.

BOYCE, Charles. *Shakespeare A to Z*: the essencial reference to his plays, his poems, his life and times, and more. New York: Delta, 1991.

BRADLEY, A. C. *A tragédia shakespeariana*. [1904]. Trad. Alexandre Feitosa Rosas. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRECHT, Bertolt. *Breviário de estética teatral*. Buenos Aires: La Rosa Blindada, 1963.

BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión, v. 3, 1970.

BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRITTO, Paulo Henriques. Tradutor faz boas escolhas para Shakespeare. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 jan. 2014. Ilustrada, Caderno E, p. 4.

BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Trad. Oscar Araripe e Tessy Calado. Petrópolis: Vozes, 1970.

BROWN, John Russell. Introdução à terceira edição inglesa. In: BRADLEY, A. C. *A tragédia shakespeareana*. [1904]. Trad. Alexandre Feitosa Rosas. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRYSON, Bill. *Shakespeare: o mundo é um palco: uma biografia*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BUCHWEITZ, Ricardo Moura. *Manifestations of Otherness in Performance: a Brazilian Othello*. 148 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2002.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMATI, Anna Stegh. O lugar da mulher na sociedade elisabetana-jaimesa e na criação poética de Shakespeare. LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos. (Org.). *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Beatrice, 2008.

CAMATI, Anna Stegh; MIRANDA, Célia Arns de. Apresentação. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Shakespeare sob múltiplos olhares*. Curitiba: Solar do Rosário, 2009.

CHACRA, Sandra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

CIPOLLA, Marcelo Brandão. Nota. In: BRADLEY, A. C. *A tragédia shakespeareana*. [1904]. Trad. Alexandre Feitosa Rosas. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

COSTA, Marta Moraes da. *Palcos e jornais: representações do teatro em Curitiba entre 1900 e 1930*. Curitiba: Ed. da UFPR, 2009.

DOTTO NETO, Ignácio. *Contra cena: o teatro em Curitiba contado por seus artistas*. Curitiba: Ed. do Autor, 2000.

DOTTO NETO, Ignácio; COSTA, Marta Moraes da. *Entreatos: teatro em Curitiba de 1981 a 1995*. Curitiba: Ed. do Autor, 2000.

DIAS, Gonçalves. *Leonor de Mendonça*. Belo Horizonte: Vega, 1976.

DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a Poesia Dramática*. Trad. L. F. Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986.

DIDEROT, Denis. *Paradoxo sobre o comediante*. Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1995.

ELLIOTT, Ward E. Y.; VALENZIA, Robert J. *Shakespearean Stylistics: Beyond Linguistic and Literary Boundaries*.

In:<<http://www.cmc.edu/pages/faculty/welliott/Shakespeare%20Vocabulary%20Chapter%20911.pdf>>. Acesso em: 16/02/2015.

FERREIRA, Loverci. Shakespeare apaixonado e o teatro elisabetano (ou isabelino). In:<<http://ccine10.blogspot.com.br/2010/11/shakespeare-apaixonado-e-o-teatro.html>>. Acesso em: 25/06/2014.

FIORATTI, Gustavo. Orgia de Shakespeare. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 out. 2013. Ilustrada, Caderno E, p. 1.

FISHLIN, D.; FORTIER, M. In: RESENDE, Aimara da Cunha. *De Grande Otelo à pequena tela: a palavra shakespeariana como arena de confronto para discursos brasileiros*. Florianópolis: Núcleo de Tradução - NUT/Universidade Federal de Santa Catarina, 1996.

GASSNER, John. *Mestres do teatro I*. 4. ed. Trad. Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.



GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. [1982]. Trad. Luciana Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

GOETHE, Johann Wolfgang von. Para o dia de Shakespeare. [1771]. In: \_\_\_\_\_. *Escritos sobre literatura*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000a.

GOETHE, Johann Wolfgang von. Shakespeare e o sem fim. [1826]. In: \_\_\_\_\_. *Escritos sobre literatura*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000b.

GOMES, Eugênio. *Shakespeare no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1960.

GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?* Trad. Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HELIODORA, Barbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: FUNARTE: Cultura Inglesa, 1997.

HELIODORA, Barbara. Introdução. In: SHAKESPEARE. *Otelo, o mouro de Veneza*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

HELIODORA, Barbara. *Reflexões shakespearianas*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

HELIODORA, Barbara. Shakespeare no Brasil. In: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos. (Org.). *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Beatrice, 2008.

HONIGMANN, E. A. J. (Ed.). *The Arden Shakespeare: Othello*. Walton-on-Thames: T. Nelson & Sons, 1997.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. 3. ed. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2010.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

JENNY, Laurent. The Strategy of Form. In: TODOROV, Tzvetan. (Ed.). *French Literary Theories Today*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

JORGENS, Jack. *Shakespeare on Film*. Bloomington: Indiana University Press, 1977.

KERMODE, Frank. *A linguagem de Shakespeare*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Record, 2006.

KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEÃO, Liana de Camargo. Apaixonados por Shakespeare: fato e ficção nas múltiplas faces do bardo. In: CAMATI, Anna Stegh; MIRANDA, Célia Arns. (Org.). *Shakespeare sob múltiplos olhares*. Curitiba: Solar do Rosário, 2009.

LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos. Cronologia conjectural das obras dramáticas de Shakespeare. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Beatrice, 2008.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: CosacNaif, 2007.

LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru-SP: Edusc, 2007.

MAROWITZ, Charles. *Recycling Shakespeare*. London: Macmillan, 1991.

MASTRONARDE, Donald J. The Art of Euripides: *Dramatic Technique and Social Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

MARTINS, Márcia A. P. Shakespeare em tradução no Brasil. In: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos. (Org.). *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Beatrice, 2008.

MARTINS, Márcia A. P. Traduções brasileiras publicadas do drama shakespeariano (1933-2007). In: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos. (Org.). *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Beatrice, 2008.

MARTINS, Wilson. In: NETTO, Vieira; LIMA, Araujo. *O julgamento de Otelo*. Curitiba: Imprensa da UFPR, 1961.

MIRANDA, Célia Arns de. A música como enquadramento épico no Otelo do Folias D'Arte. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC: *tessituras, interações, convergências*, 13 a 17 de julho de 2008, Universidade de São Paulo, São Paulo/SP. Disponível em:

<[www.abralic.org.br/download/anaiseventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/061/CELIA\\_MIRANDA.pdf](http://www.abralic.org.br/download/anaiseventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/061/CELIA_MIRANDA.pdf)&cd=2&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>

Acesso em: 29/01/2015.

MIRANDA, Célia Maria Arns de. *Estou te escrevendo de um país distante*: uma re-criação cênica de Hamlet por Felipe Hirsch. 218 p. Tese (Doutorado em Literaturas Inglesa e Norte-Americana) – Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

MIRANDA, Célia Arns de. Otelo e o engajamento político-cultural do Folias D'Arte. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, n. 6, p. 285-300, 2008. Disponível em:

<[http://www.uniandrade.br/pdf/Revista\\_Scripta\\_2008.pdf](http://www.uniandrade.br/pdf/Revista_Scripta_2008.pdf)>. Acesso em: 10/07/2014.

MIRANDA, Célia Arns de. Otelo da Mangueira: Shakespeare no carnaval carioca. In: PEREIRA, Antonia; ISAACSSON, Marta; TORRES, Walter Lima. (Org.). *Cena, corpo e dramaturgia*: entre tradição e contemporaneidade. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2012.

MIRANDA, Célia Arns de. O entrelaçamento textual no pós-modernismo. In: *Scripta Uniandrade*: revista da pós-graduação em Letras, Intertextualidades, n. 3, 2005.

MIRANDA, Célia Arns de. Questionamentos sobre estereótipos raciais em Otelo. In: CAMATI, Anna Stegh; MIRANDA, Célia Arns de. (Org.). *Shakespeare sob múltiplos olhares*. Curitiba: Solar do Rosário, 2009.

NEVES, João das. *Zumbi*. Programa de espetáculo teatral: s/l, s/d.

NOBRE, F. Silva. *Shakespeare e o cinema*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1964.

O'SHEA, José Roberto. As primeiras estrelas shakespearianas nos céus do Brasil: João Caetano e o teatro nacional. In: MARTINS, Márcia A. P. (Org.). *Visões e identidades brasileiras de Shakespeare*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PENNAFORT. In: SHAKESPEARE, William. *Otelo*. 2. ed. Trad. Onestaldo de Pennafort. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: EdUSP: Perspectiva, 2008.

PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo: EdUSP: Perspectiva, 1972.

RAMOS, Luís Fernando. Apresentação. In: KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

REICHMANN, Brunilda T. Macbeth, de Roman Polanski: três interpolações, vários questionamentos. In: CAMATI, Anna Stegh; MIRANDA, Célia Arns de. (Org.). *Shakespeare sob múltiplos olhares*. Curitiba: Solar do Rosário, 2009.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SANTOS, Marlene Soares dos. A narrativa no teatro shakespeariano: Otelo. In: CAMATI, Anna Stegh; MIRANDA, Célia Arns de. (Org.). *Shakespeare sob múltiplos olhares*. Curitiba: Solar do Rosário, 2009.

SERÔDIO, Maria H. *William Shakespeare: a sedução dos sentidos*. Lisboa: Edições Cosmos, 1996.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

SHAKESPEARE, William. *Otelo*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

SHAPIRO, James. *Quem escreveu Shakespeare?: a história de mais de quatro séculos de disputa pela herança de uma autoria*. Trad. Christian Schwartz e Liliana Negrello. Curitiba: Nossa Cultura, 2012.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: CORSEUIL, Anelise R. (Ed.). *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez., 2006.

STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. 8. ed. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

STENDHAL. *O vermelho e o negro*. Trad. Raquel Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

STENDHAL. *Racine e Shakespeare*. Trad. Leila de Aguiar Costa. São Paulo: EdUSP, 2008.

UBERSFELD, Anne. A representação dos clássicos: reescritura ou museu. Trad. Fátima Saadi. In: SAADI, Fátima. *Folhetim: teatro do pequeno gesto*, n.13. Rio de Janeiro, Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, Secretaria de Cultura, Rio Arte, abr-jun 2002.

VIGOTSKI, L. S. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

## ANEXO 1

**William Shakespeare** nasceu no século XVI, provavelmente, no dia 23 de abril de 1564, e morreu no século seguinte, em 1616, talvez no mesmo dia e na mesma cidade, Stratford-upon-Avon, Warwickshire, interior da Inglaterra. Segundo dos oito filhos de John Shakespeare (?-1601) e Mary Arden (?-1608), foi batizado em 26 de abril, e seu aniversário é comemorado tradicionalmente no dia 23, dia de São Jorge. Seu pai, John, luveiro de profissão, era um político proeminente e próspero, o que possivelmente garantiu uma educação formal de qualidade aos filhos. No entanto, tudo o que se sabe da vida de Shakespeare nessa época é que ele deve ter frequentado a *Grammar School* em sua cidade natal, e que não frequentou a Universidade de Oxford ou Cambridge. Sabe-se que ele se casou com Anne Hathaway (1556-1623), aos 18 anos, em 28 de novembro de 1582, e teve três filhos. A primogênita Susanna (1583-1649) foi batizada em 26 de maio de 1583, e os gêmeos Hamnet (1585-1596) e Judith (1585-1662), em 02 de fevereiro de 1585. Os sete anos seguintes de sua vida – os anos perdidos –, permanecem desconhecidos, mas, provavelmente, Shakespeare partiu para Londres em 1587 e começou a escrever para o teatro dois anos depois. Os registros voltam a aparecer em 1592, quando ele já detinha certo prestígio como dramaturgo, ator e poeta. Em 1594, entra para uma das companhias londrinas de maior sucesso à época, *The Lord Chamberlain's Men* (Os Homens do Lorde Chamberlain). Com a trupe, posteriormente rebatizada de *The King's Men* (Os Homens do Rei), Shakespeare entreteve os nobres e o povo até 1613, quando voltou a Stratford, lá permanecendo até sua morte, aos 52 anos de idade. Shakespeare (*Gulielmus, filius Johannes Shakspear*) está enterrado no altar da *Holy Trinity Church* (Igreja da Santíssima Trindade), ao lado de sua mulher.

**Divisão da obra dramática de Shakespeare** em blocos que cobrem quatro períodos distintos, proposta por Peter Alexander. Está transcrita a seguir, complementada com base em uma nota de BRADLEY, 2009, p. 432 e no anexo de LEÃO & SANTOS, 2008, p. 353-355. Percebe-se que na divisão de Alexander não são consideradas as seguintes peças: *Trabalhos de amor perdidos*, *Eduardo III* e *Os*

*dois nobres parentes*. Por sua vez, na lista apresentada por Bradley, várias das peças são enquadradas em períodos distintos dos propostos por Alexander, além de também não constarem *Eduardo III* e *Sir Thomas More* – peças que são novos acréscimos à obra dramática do autor. Apenas essas duas observações mostram-se suficientes para apontar a falta de consenso entre os estudiosos em relação à cronologia das obras dramáticas de Shakespeare. Saliente-se, também, que a autoria de partes de algumas obras é contestada, bem como é sabido que houve peças perdidas, tais como *Trabalhos de amor recompensados* e *Cardenio*.

**Primeiro Período (até 1595?) – Comédias:** A comédia dos erros; A megera domada; Os dois cavaleiros de Verona; Trabalhos de amor perdidos. **Peças históricas:** Henrique VI, parte 1; Henrique VI, parte 2; Henrique VI, parte 3; Ricardo III; Rei João; Eduardo III. **Tragédia:** Tito Andrônico.

Percebe-se que nessa fase inicial, o autor escreveu diferentes tipos de comédia, começou a abordar a história da Inglaterra e compôs sua primeira e mais sangrenta tragédia.

**Segundo Período (até 1602?) – Comédias:** Sonho de uma noite de verão; O mercador de Veneza; As alegres comadres de Windsor; Muito barulho por nada; Como gostais. **Peças históricas:** Ricardo II; Henrique IV, parte 1; Henrique IV, parte 2; Henrique V. **Tragédia:** Romeu e Julieta.

Nessa fase, Shakespeare continuou escrevendo comédias, bem como peças históricas e uma tragédia romântica.

**Terceiro Período (até 1608?) – Comédias:** Noite de Reis; Troilo e Créssida; Medida por medida; Bom é o que acaba bem. **Tragédias:** Júlio César; Hamlet; Otelo; Timão de Atenas; Rei Lear; Macbeth; Antônio e Cleópatra; Coriolano.

Essa fase é caracterizada pela escrita das quatro tragédias que são consideradas suas maiores criações, sublinhadas acima.

**Quarto Período (até 1613) – Comédias:** Péricles; Cimbeline; Conto de Inverno; A tempestade; Os dois nobres parentes. **Peça histórica:** Henrique VIII.

Na fase final, o autor retornou às comédias e dedicou-se a experimentações.

## ANEXO 2

**Sílvia Maria de Moraes Monteiro**, ou Sílvia Monteiro, atriz, dramaturga, diretora e professora de teatro, vem desde o início de sua carreira apresentando espetáculos nas mais variadas vertentes, mas geralmente dentro de concepções de criação coletiva. Desde 1996 ministra oficinas de interpretação, improvisação, voz, criação de texto e direção, pela Secretaria de Estado da Cultura do Paraná e Teatro Barracão EnCena, em Curitiba, e em todo o Paraná. Formada em Artes Cênicas no Curso Permanente do Teatro Guaíra (1985) e em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná (2007), possui Mestrado em Filosofia da Linguagem e Representação (2010) pela mesma instituição. Atualmente é coordenadora do Bacharelado em Teatro e da Especialização em Produção da Arte e Gestão da Cultura, ambos na PUC-PR, onde ministra aulas de interpretação, direção e dramaturgia. É uma das sócias fundadoras do Teatro Lala Schneider (inaugurado em 24 de abril de 1994), além de integrante permanente do Núcleo de Dramaturgia do SESI-PR, sob direção de Roberto Alvim. Estudou com Ivone Hoffmann, Edósia Acuña, Lala Schneider e Luiz Otávio Burnier, entre outros.

Monteiro se profissionalizou como atriz e diretora em 1986. Dez anos depois, em parceria com seu marido, o ator Luiz Carlos Pazello, fundou a Confraria Cênica, pela qual atua, escreve e responde pela direção artística. Desde 1998, cria textos teatrais que tem a solidão e a incomunicabilidade como tema. Em 1999, ela iniciou pesquisas que viriam a dar origem a um método de criação de espetáculos, chamado de direção de encontro, que é uma experiência de encenação baseada na interpretação dos atores e na colaboração de todos os envolvidos na equipe de criação. Sua principal característica é a experimentação e análise de conexões entre a performance do ator e os demais elementos cênicos, procurando com isso uma espécie de conjunção entre o ator/intérprete e as tecnologias do som, vídeo, luz e cenografia. Utilizando teorias da criação de personagem, das artes visuais e técnicas corporais, Monteiro trata de aplicá-las na constituição física dos atores em prol da elaboração de uma intertextualidade cênica.



### **Espetáculos teatrais dirigidos por Sílvia Monteiro**

- *O boca rosa* (1996-1997), a partir do conto *O palhaço boca verde*, de Guimarães Rosa, adaptação de Enéas Lour;
- *O Juca na caixa* (1998-2006), texto de Luiz Carlos Pazello;
- *As novas histórias do Juca* (1999), texto de Sílvia Monteiro;
- *Fábula Curitibanas* (1999), texto de Luiz Carlos Pazello;
- *O sofá* (1999), texto de Luiz Carlos Pazello;
- *Novembro* (2000), texto de Sílvia Monteiro;
- *A volta ao lar* (2001), de Harold Pinter, tradução de Sílvia Monteiro;
- *Nossas histórias* (2003), texto de Sílvia Monteiro;
- *Quero falar, mas a tempestade não deixa* (2006), a partir de *A tempestade*, de William Shakespeare, adaptação de Pagu Leal;
- *Giovani, Luigi e Montenegro* (2007), texto de Luiz Carlos Pazello;
- *Instruções para lavar roupa suja* (2007), texto de Pagu Leal;
- *Os malefícios do tabaco* (2008-2012), de Anton Tchekhov, adaptação de Sílvia Monteiro;
- *Otelo, as faces do ciúme* (2009), a partir de *Otelo, o mouro de Veneza*, de William Shakespeare, adaptação de Sílvia Monteiro;
- *Ruídos da cidade* (2012), adaptação de contos de Assionara Souza;
- *Lear* (2013), a partir de *Rei Lear*, de William Shakespeare, adaptação de Sílvia Monteiro;
- *A sopa* (2014), texto de Sílvia Monteiro.

### **Textos inéditos de Sílvia Monteiro**

- *A mãe* (2008);
- *Fragmentos de amor e morte* (2009);
- *O beijo* (2010);
- *Normal* (2011).

## ANEXO 3

### ***OTELLO, AS FACES DO CIÚME***

Dramaturgia e direção: Sílvia Monteiro

Produção: Danilo Avelleda Espetáculos Teatrais

Direção de Produção: Mevelyn Gonçalves e Juscelino Zilio

Cenário: Ruy Almeida

Figurinos e Adereços: Ricardo Garanhani

Iluminação: Nadia Luciani

Sonoplastia: Cleber Hidalgo

Caracterização e Maquiagem: Marcelino de Miranda

Operação de Sonoplastia: Jean Pierre Vendramin

Operação de Iluminação: Glaudiane Krull

Cenotécnico: Cícero Lourenço da Silva

Elenco:

Danilo Avelleda ----- Otelo

Mevelyn Gonçalves ----- Desdêmona / narrador

Luiz Carlos Pazello ----- Iago

Pagu Leal ----- Brabâncio, Emília, Bianca / narrador

Juscelino Zilio ----- Rodrigo / narrador

Rubens Siena ----- Cássio, Duque / narrador

Personagens:

Prêmios:

Troféu Gralha Azul de Melhor Figurino (Ricardo Garanhani)

Troféu Gralha Azul de Melhor Maquiagem (Marcelino de Miranda)

Indicação para Melhor Espetáculo - Troféu Gralha Azul (Danilo Avelleda Espetáculos Teatrais)

Indicação para Melhor Ator Coadjuvante - Troféu Gralha Azul (Luiz Carlos Pazello)

Indicação para Melhor Atriz Coadjuvante - Troféu Gralha Azul (Pagu Leal)

Indicação para Melhor Sonoplastia - Troféu Gralha Azul (Cleber Hidalgo)

Temporadas: Curitiba, no Teatro Barracão EnCena, de 06 a 29 de novembro de 2009; Festival de Curitiba 2010.

## APÊNDICE

### Um breve relato sobre as versões fílmicas de *Otelo*

No que se refere especificamente a *Otelo*, pode-se destacar cerca de meia centena de filmes baseados nessa tragédia shakespeariana. Coube a Mario Caserini a primeira adaptação fílmica que se tornou conhecida por *Otelo* (1906/07). Foi realizada em Roma, nos estúdios da Cinès, entretanto, não existe muita documentação a seu respeito (NOBRE, 1964, p. 28). Em 1908, pela Vitagraph, dos EUA, J. Stuart Blackton iniciou a adaptação para o cinema de várias peças de Shakespeare, fazendo também sua versão de *Otelo*. Da mesma época, registram-se mais duas versões italianas: uma em tom de paródia, realizada nos estúdios Pineschi, dirigida por Yambo (Enrico Novelli), e a outra foi assumida pela Film D'Arte italiana, com a participação de um grande elenco, dirigido por Girolamo Lo Savio (NOBRE, 1964, p. 30). Em 1910, na Dinamarca, *Desdemona* foi produzida pela Nordisk, que, no ano seguinte, realizou um *Otelo* em uma versão cômica. Em 1914, enquanto a primeira grande guerra se iniciava, Arrigo Frusta dirigiu uma versão mais ousada, na qual ampliava a metragem do filme para cinco rolos.

O período da guerra fez diminuir a produção de novas versões cinematográficas baseadas na obra de Shakespeare. Desse modo, encontra-se um novo *Otelo* apenas em 1918, quando a Primeira Guerra Mundial chegou ao fim. Trata-se da versão do veterano alemão Max Mack, para a qual não se encontram outras informações. Mais quatro anos teriam de passar até vir à tona outra versão fílmica da peça: em 1922, Dimitri Buchowetski realiza para a Wörner-Film, da Alemanha, o primeiro longa-metragem da História sobre *Otelo*. A película contou com elenco estrelado, condizente com seu objetivo em obter sucesso comercial, o que a fez lograr êxito junto ao público. Entre as estrelas, destacam-se Emil Jannings no papel-título, Werner Krauss como Iago e Ica de Lenkeffy como Desdêmona.

Em 1936, apareceu outra versão, a primeira já com o advento do cinema sonoro: *Men are not Gods* (*Homens não são deuses*), realizada na Inglaterra pela United Artists. Porém, o que se mostra mais importante destacar não é a produção em si, mas, justamente, o ano de 1936. É nele que se deu o surgimento de um dos maiores intérpretes de Shakespeare, tanto no teatro quanto no cinema, de todos os

tempos: Sir Laurence Olivier (1907-1989). Sob direção de Paul Czinner, o intérprete britânico atuou em *Como gostais*, no papel de Orlando. O ator, que interpretou personagens shakespearianos no palco do Old Vic, após protagonizar *Henrique V* pela primeira vez, passou a acalentar projetos de adaptações fílmicas da obra de Shakespeare e, posteriormente, a concretizá-los. O primeiro deles foi, justamente, *Henrique V* (1944), que pode ser realizado depois do ator cativar o produtor Alexander Korda para o projeto. Quando finalizava as filmagens dessa película, o diretor-protagonista começou a sonhar com a materialização de um *Hamlet* (1948), que acabou sendo mais fácil de ser empreendido, dado o sucesso da experiência anterior. A nova produção também foi um enorme sucesso, tendo recebido vários prêmios Oscar, entre eles os de Melhor Filme e Diretor. Sete anos depois, em 1955, Olivier deu asas a sua mais aclamada atuação de um texto shakespeariano dirigido por ele mesmo: *Ricardo III* foi “celebrado por parte respeitável da crítica como a mais importante mostra daquilo que se poderia chamar o ‘cinema shakespeareano’” (NOBRE, 1964, p. 55). A modo de conclusão da seção de seu livro que trata de Olivier, Nobre salienta:

Sem embargo, o grande ator-diretor britânico, em suas três incursões, conseguiu demonstrar que a riqueza quantitativa e psicológica dos incidentes insertos nas peças de Shakespeare e o caráter eminentemente teatral das mesmas podem transformar-se em obras cinematográficas artisticamente válidas e que de maneira alguma prejudicam o culto e a reverência à memória do [autor]. (NOBRE, 1964, p. 58)

Essa conclusão escrita por Nobre, tão certa no que se refere à profundidade das criações de Shakespeare, ao mesmo tempo se mostra inexoravelmente datada no que se refere ao acompanhamento da carreira de Sir Olivier. Ao concluir, o autor destaca os projetos shakespearianos que o ator-diretor procurava realizar naquele momento (1964), e enfatiza alguns problemas que o britânico estava encontrando:

Parece completar-se, assim, o esforço de Olivier em transpor Shakespeare para a tela, pois, apesar de insistentemente anunciada, não logrou concretizar-se a tentativa de *Macbeth*, com sua ex-espôsa Vivien Leigh na figura astuciosa e má de Lady Macbeth; igualmente abandonados mostraram-se os projetos de *Rei Lear*. Deparam-se dificuldades muito sérias à filmagem do espetáculo de *Otelo*, montado em comemoração ao transcurso do quarto centenário do poeta. (NOBRE, 1964, p. 58)

Uma vez que nesse período Olivier ainda estava vivo e desfrutando de um grande prestígio, não há como se furtar em comentar os desdobramentos que viriam a seguir. No caso de *Macbeth*, infelizmente, Nobre estava certo, pois o projeto nunca chegou às telas. Por outro lado, *Rei Lear* teve destino mais positivo: Olivier conseguiu protagonizá-lo em um filme para a TV, em 1983, na fase final de sua carreira, embora não o tenha dirigido. O ator ainda possui no currículo outros dois papéis shakespearianos no cinema: em 1973, ele fez Shylock, no tele-filme *O mercador de Veneza*, dirigido por John Sichel, e, ainda em 1968, havia emprestado sua voz ao narrador de *Romeu e Julieta*, dirigido por Franco Zeffirelli. Nesse último filme, embora se possa reconhecer com clareza sua participação, o nome de Olivier não consta nos créditos.

O destaque fica mesmo com *Otelo*, o qual Olivier protagonizou em 1965. No ano anterior, o ator já havia estrelado uma produção teatral, dirigida por John Dexter. A interpretação do britânico é emblemática, o que levou o filme a ficar conhecido como o “Otelo do Olivier”, e não o “Otelo do Stuart Burge”, que foi quem dirigiu o filme. Ao retirar completamente a dimensão política e focar na dimensão pessoal do personagem, a presença de Olivier no enquadramento fílmico se mostra impressionante, sendo sua incorporação de Otelo tão profunda que nem mesmo o fato do ator ter a pele grotescamente pintada de preto consegue afastar o espectador da ação. O britânico era poderoso em cena, e a História tem a sorte de possuir o registro de seu trabalho eternizado nas películas. Kott comenta a respeito dessa importância: “O Shakespeare de nosso tempo foi mostrado primeiro em filme” (KOTT, 2003, p. 303). Ele menciona que: “Se nos perguntássemos quem, em nossos dias<sup>64</sup>, começou a mostrar pela primeira vez o verdadeiro rosto de Shakespeare, a resposta seria clara: Laurence Olivier” (KOTT, 2003, p. 302-303).

Orson Welles (1915-1985) é outro nome essencial na história do cinema justaposta à história das adaptações shakespearianas. Grande ator e diretor, Welles foi contemporâneo a Olivier, e, no que diz respeito às transposições de Shakespeare para o cinema, ele foi a principal figura a lhe fazer frente. Torna-se interessante observar o fato de que Welles iniciou na seara shakespeariana justamente onde Olivier não conseguiu prosseguir, ou seja, a produção de *Macbeth*. Essa tragédia tornou-se o sexto filme de longa-metragem de Welles como diretor: *Macbeth* (1948)

---

<sup>64</sup> O autor refere-se aos anos 1960, época da 1ª edição de seu texto.

reflete a posição a qual ele já havia se elevado. Nobre compara os dois grandes artistas:

O que o espectador assiste é uma visão moderna do drama que emocionou Shakespeare; à história juntaram-se os condimentos alheios à época em que foi escrito o original, mantendo-se intactos os caracteres básicos de seus personagens. Enquanto Olivier, nos seus filmes, busca situar-se exatamente no meio e no tempo em que se desenvolve a ação, Welles, em *Macbeth*, coloca-se como o navegador que vê, pelo periscópio, à longa distância, a movimentação do inimigo. (NOBRE, 1964, p. 61-62)

Embora muito diferentes em relação ao estilo, são interessantes os projetos filmicos desses dois grandes artistas: como se vem observando, constata-se uma proximidade nas realizações shakespearianas de Welles e Olivier. Após a experiência com *Macbeth*, que se mostrou positiva, Welles se dedicou à realização de *Otelo*, trabalho que lhe renderia muitos percalços. A produção, segunda do diretor no universo de Shakespeare, levou quatro anos para se concretizar: iniciou-se em 1948, em Veneza, onde se dá o primeiro ato da peça; prosseguiu pela Itália, em Roma, Viterbo, Perugia e na Toscana, e, por fim, passou por várias cidades do Marrocos: Mogador, Safi, Marrakech, Fez, Casablanca, Rabat e Meknès. A produção foi interrompida diversas vezes por falta de recursos – comenta-se que os técnicos chegaram a passar fome – e também devido à mudanças no elenco, como, por exemplo, para o papel de Desdêmona, que foi trocada várias vezes – Lea Padovani, Cécile Aubry, Betsy Blair e, por fim, Suzanne Cloutier, que foi quem emprestou o rosto à personagem.

Com o filme inteiramente rodado, as dificuldades continuaram: a montagem foi bastante arduosa, uma vez que editar as imagens de um elenco fragmentado não se mostrou nada fácil. Por fim, logrou-se uma organicidade, conseguida através da combinação de imagens de rostos com tomadas realizadas pelas costas de vários atores, em algumas passagens. O filme estreou, finalmente, em 1952<sup>65</sup>. O esforço foi recompensado, ao menos pela crítica internacional, que o premiou com o Grande Prêmio do Festival de Cannes daquele ano. Esteticamente, a obra é realmente

<sup>65</sup> A recepção pelo público não foi das melhores, uma vez que a ênfase de Welles recai sobre o abstrato, enfocando as qualidades místicas de uma história de confiança violada, segundo Jack Jorgens (1977, p. 191). Em 1992, quando da ocasião do lançamento da cópia restaurada do filme, realizada pela filha de Orson Welles, o público foi mais simpático à estilização do diretor. A nova audiência pode enxergar com 40 anos de atraso em relação à estreia, o que Jorgens aponta: “O *Otelo* de Welles é um dos poucos filmes shakespearianos cujas imagens na tela são tão belas, variadas e esteticamente poderosas quanto as imagens poéticas de Shakespeare” (JORGENS, 1977, p. 175, tradução nossa).

interessante e perspicaz no uso da linguagem cinematográfica: o filme lança mão do estilo do filme *noir*, no uso do claro-escuro e nas angulações radicais de enquadramento, e apresenta uma estrutura circular, iniciando e fechando com o cortejo fúnebre de Otelo e Desdêmona:

Embora sem afastar-se do tom teatral, o ator-diretor-produtor permitiu-se algumas liberalidades, a começar pelo prólogo: sob as muralhas de Chipre, Otelo e Desdêmona são dados à sepultura, enquanto Iago é supliciado e um côro, à boca fechada, sublinha tôdas as ações. É a criação do clima emocional que vai servir ao desenrolar da narrativa, sublimando a inocência de Desdêmona, vítima inditosa do cruel ciúme de seu marido. (NOBRE, 1964, p. 65-66)

Nesse ponto, Nobre conclui a seção sobre o realizador estadunidense do mesmo modo que faz na seção sobre o britânico, ou seja, elencando projetos. Primeiramente, cita uma versão de *Rei Lear* que Welles teria “montado para a televisão inglesa” (1964, p. 66). Não se encontram mais informações a respeito dessa produção. Também faz menção a uma versão fílmica de *Júlio Cesar*, para a qual o diretor já teria rodado várias cenas, em 1954, em Roma. Porém, o filme não chegou a ser finalizado. Segundo o autor, essa “seria uma produção bem mais audaciosa, em trajes modernos, mas a falta de recursos, que já tanto o avassalara, fê-lo desistir do projeto” (1964, p. 66). Ainda em 1964, Nobre atentava para o fato de que

*Macbeth*, *Hamlet*, *Otelo*, *Henrique V*, *Ricardo III* [...] já encontraram no cinema – síntese da vida de nosso século – ocasião de brilhar intensamente, podendo-se considerar, se não como definitivas, bem realizadas algumas versões que assistimos e que, dificilmente, serão tão cedo superadas. (NOBRE, 1964, p. 73)

Welles se envolveria ainda em outras obras baseadas nas peças de Shakespeare, produções fílmicas que foram realizadas depois do lançamento do livro de Nobre. Dentro das produções fílmicas realizadas por Welles, seguindo a ordem cronológica, elenca-se *Falstaff, o toque da meia-noite* (1965), rodado na França, Espanha e Suíça. Nele, sem grandes surpresas, Welles, além de dirigir, encarna o papel-título. Outro filme que merece destaque é *O Mercador de Veneza*, de 1969, em que Welles também assume o protagonismo e conduz sua direção. Há, ainda, o interessante *Filming Othello* (1978), no qual Welles comenta as razões, o modo de realização e o tempo dispendido na produção de seu *Otelo*.

Kott menciona que quando se começou a filmar Shakespeare, a ação passou a ser tão importante quanto o texto (KOTT, 2003, p. 304). Com base nesse pressuposto, verifica-se que, ao longo de todo o século XX, vários cineastas adaptaram as peças de Shakespeare, e eles o fizeram ora privilegiando o texto verbal – Tony Richardson, Peter Hall e Peter Brook, por exemplo –, ora preocupando-se em traduzir a linguagem de Shakespeare em termos estritamente sonoros e visuais – Orson Welles, Akira Kurosawa e Franco Zeffirelli, por exemplo. Há ainda o exemplo de Kenneth Branagh, mais próximo dos tempos atuais, que conseguiu equilibrar texto e imagem. Desse modo, a realização de centenas de filmes adaptados da obra de Shakespeare são uma constatação de que palavra e imagem podem se encontrar.

Objetivando citar mais alguns exemplos, especificamente da apropriação cinematográfica de *Otelo*, é preciso elencar ainda alguns outros realizadores e obras. David MacKane, em 1946, fez uma versão que sintetiza em 45 minutos as principais cenas da tragédia. George Cukor, um “amante da literatura”, empreendeu em seus primeiros anos de atividade uma “ação persistente em favor do maior aproveitamento dos grandes temas literários pelo cinema” (NOBRE, 1964, p. 45). Em 1947, ele se valeu de uma versão livre da tragédia *Otelo* e filmou *A Double Life* (*Fidelidade*), que rendeu o Oscar de Melhor Ator a Ronald Colman no ano seguinte.

Em 1955, o russo Sergei Yutkevich transpôs a peça para o contexto do cinema soviético. A adaptação do texto ficou a cargo do célebre escritor russo Boris Pasternak, autor de *Doutor Jivago*. Embora próximas temporalmente, as versões de Yutkevich e Welles diferem substancialmente, apresentando duas concepções de mundo opostas, cindidas pela Guerra Fria: enquanto o protagonista de Welles se mostra paulatinamente e cada vez mais embrutecido, dominado pelo ciúme e só a ele responde, o Otelo soviético mostra-se mais psicológico, propenso à relativização, quiçá menos afeito à determinação do meio, ao se ver enredado por Iago.

Ainda fazendo referências às adaptações de Otelo, poucos anos depois, em 1960, mais uma interessante produção soviética foi realizada: com coreografia especialmente concebida e atendo-se a seus principais episódios, Vakhtang Chabukiani dirigiu e protagonizou um filme-ballet intitulado *Otelo*. Em 1981, Jonathan Miller dirigiu Anthony Hopkins no papel-título, para uma produção da TV



BBC<sup>66</sup>. E em 1987, Janet Suzman produziu mais uma peça, com John Kani, que foi filmada em 1988.

Em 1995, Oliver Parker dirigiu um filme, protagonizado por Laurence Fishburne, o primeiro ator negro a interpretar Otelo no cinema, exatamente um século após seu advento. Iago é vivido por Kenneth Branagh, que vem procurando despontar como o herdeiro shakespeariano dos dois grandes atores-diretores anteriormente citados, e é responsável por adaptações cinematográficas bem recebidas de peças do dramaturgo. Assim como Olivier havia feito, Branagh estreou na direção com um *Henrique V* (1989), a ele seguindo-se versões de *Muito barulho por nada* (1993), *Hamlet* (1996), *Trabalhos de amor perdidos* (2000) e *Como gostais* (2006). Da mesma forma que seus célebres antecessores, Branagh protagonizou filmes que ele mesmo dirigiu, como *Henrique V* e *Hamlet*, em atuações pouco óbvias, bem como esteve, simultaneamente, atrás e à frente das câmeras em *Macbeth* (2013) em um episódio da série televisiva homônima.<sup>67</sup>

Pode-se dizer que, atualmente, o *Otelo* de 1995, dirigido por Parker, talvez seja o último grande *Otelo* das telas, apesar de outros filmes menores terem sido realizados. No século XXI, destaca-se o filme *O*, de 2001, com direção de Tim Blake Nelson. Nesse filme, Otelo, Desdêmona, Iago e as demais personagens da trama são jovens, e o conflito se dá no contexto de uma escola secundária estadunidense, com seu time de basquete no centro da ação. Trata-se de um *Otelo* para adolescentes, ao estilo do nicho tão recorrentemente explorado pelos estúdios de Hollywood. Ao final dessa breve explanação, verifica-se que, até o presente momento, pouco mais de um século do surgimento do cinema, foram realizadas cerca de 50 versões filmicas de *Otelo*.

---

<sup>66</sup> No Brasil, em 1984, Paulo Grisolli dirigiu *Otelo de Oliveira*, um programa especial da TV Globo protagonizado por Roberto Bonfim. É curioso que Otelo tenha sido representado por um ator branco, enquanto que Iago (Thiago, nessa versão) e Emília foram feitos por atores negros. A produção, devido à grande audiência da emissora, ajudou a popularizar a história de Otelo no país. Uma anedota conta que a atriz Júlia Lemmertz, que representa Desdêmona, quase foi estrangulada de fato por Bonfim, sendo salva por integrantes da equipe técnica das gravações.

<sup>67</sup> Destaca-se, ainda, a interpretação de Branagh no papel de ninguém menos que Sir Laurence Olivier, no filme *Sete dias com Marilyn* (2011), o que, justaposto a seus trabalhos shakespearianos, dá a noção exata do caminho que ele vem trilhando.